Юрий Бычков

Наша любовь

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Киноведческое эссе «Наша Любовь» основано на опыте личного общения, изучении документов, мемуаров и архива звёздной пары народных артистов СССР Любови Петровны Орловой и Григория Васильевича Александрова. Автору литзаписи, фактическому создателю биографического опуса Г.В. Александрова «Эпоха и кино» писателю Юрию Бычкову из первых рук были предоставлены документированные факты, личные переживания, краски эпохи.

В книгу включён большой объём фотоматериалов по теме «Любовь Орлова в киноролях и в жизни».

- Юрий Бычков
  -
  - «Эпоха и кино»
  - Жизнерадостное искусство
  - Комедия – что значит она?
  - Песня о Родине
  - О главном – средствами комедии
  - С верой в победу
  - Ветер мира
  - Семейный альбом
  - Культурный центр имени Любови Орловой
- notes
  - 1
  - 2
  - 3

Юрий Бычков
Наша Любовь

Дорогой читатель!

Обращаю Ваше внимание, на то, что никудышное качество фотографий объясняется просто: описываемые события происходили в первой половине XX века, поэтому другого нам не дано, но в этих изображениях присутствует дух времени. Именно это трудное время породило феномен искусства – советскую музыкальную кинокомедию.

Порой мы не делали подписей под фотографиями, поскольку основной текст достаточно подробно комментирует то, что открывается Вашему взору на страницах этой книги.

Автор

«Эпоха и кино»

Созданная в тесном творческом сотрудничестве с Сергеем Тимофеевичем Конёнковым книга-эпопея «Мой век» имела большой успех. «Политиздат», вполне удовлетворённый авторством Конёнкова при моём ведущем писательском участии в сотворении четырёхсотстраничной саги из устных рассказов легендарного ваятеля, народного сказителя, под стать Бояну эпохи «Слова о полку Игореве», обратился ко мне с просьбой «сделать такую же книгу с лучшим нашим комедиографом Григорием Васильевичем Александровым». Почти два года шла кропотливая писательско-киноведческая работа. Изданная в 1976-м и через год переизданная книга «Эпоха и кино» – её результат.

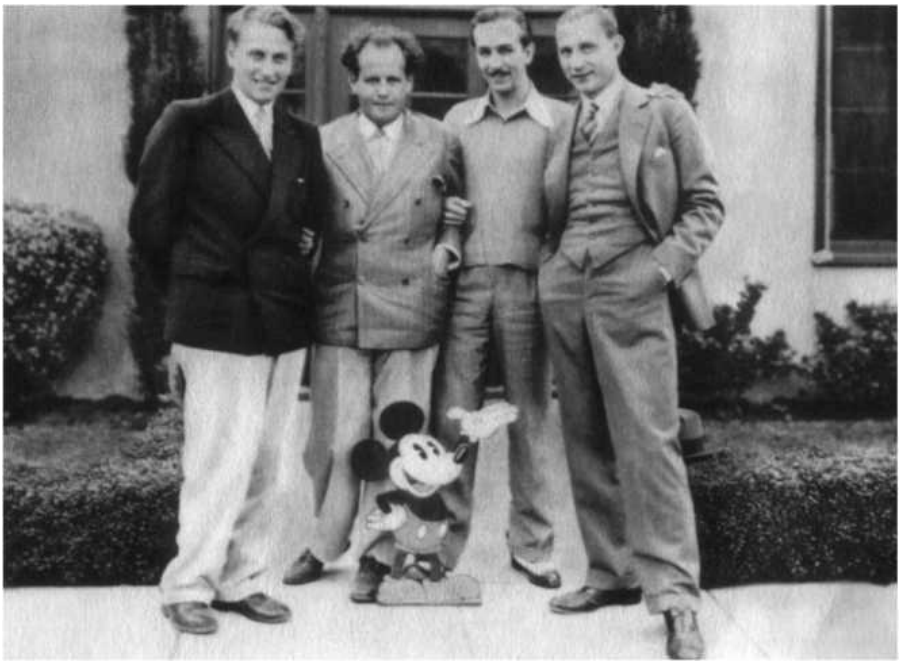
Мемориальная доска под окнами её квартиры на Большой Бронной

Создавалась эпопея «Эпоха и кино» главным образом в квартире звёздной пары – народных артистов СССР Любови Петровны Орловой и Григория Васильевича Александрова, в доме знаменитостей и «ВИП-персон» на Большой Бронной. Одно из окон квартиры смотрело на бетонный билдинг газеты «Известия» и бронзового Пушкина, так что всякого рода политические ассоциации и мемориально-поэтические аллюзии постоянно реяли над нашими рабочими столами.

Я приходил к ним ближе к вечеру, после трудов праведных в редакции «Советской культуры», где в течение дня от газетной горячки нагревался до температуры каления и, на Бронной остывал, упав в мягкое кресло, перед которым на всё время нашего писания книги в четыре руки (увы, это не более чем изысканная риторическая фигура – писал только я, одной правой рукой) стоял придвинутый для моих занятий журнальный столик. Григорий Васильевич, как бог Саваоф-вседержитель, восседал за огромным полированным до блеска, свободным от книг, бумаг, письменных принадлежностей столом. В левой руке он непременно держал бокал с виноградным вином, в правой – раскуренную толстую «гавану». Он вещал – я «пахал», то есть записывал со скоростью стенографистки соображения, комментарии мэтра. Изредка из вместительных ящиков стола Александров извлекал амбарные книги-дневники. Их он передавал мне из рук в руки с одним и тем же напутствием.

– Это вам, Юра, для домашнего анализа.

Анализ приводил в уныние: обилие бытовых, порой непечатных подробностей, дающих сюрреалистичное представление о том, как молодые гении (Эйзенштейну, оператору Тиссэ, Александрову не было и тридцати) участвовали в ночной жизни Берлина, Амстердама, Парижа, Лондона. Увы, это к теме нашего исследования относилось лишь косвенно. Рождалось огорчение, нетерпение, раздражение. Видимо, технические секреты звукового кино хранились в каких-то других тетрадях и амбарных книгах.



Слева направо: Г. Александров, С. Эйзенштейн, У. Дисней и Э. Тиссэ в Голливуде. У ног Уолта – его всемирно известный Микки Маус

Изредка извлекались из недр стола и дельные материалы. Так однажды, когда я упорно выпытывал у Александрова подробности легендарной съёмки фильма «Октябрь», а он натужно вспоминал подробности (по большей части просто сочиняя их), Григорий Васильевич спохватился:

– Эврика! Вспомнил! У меня здесь, в левом отсеке стола, должна храниться важная реликвия – письмо Сергея Михайловича об этом самом.

Г. В. Александров

Покопавшись в бумагах, он извлёк на свет божий машинописное послание мэтра[1]. Для того, чтобы предъявить читателям будущей книги товар лицом он продиктовал, а я со старанием записал под его диктовку:

«Перебирая материалы личного архива, я обнаружил никому не известное письмо С.М.Эйзенштейна, касающееся неурядиц в ходе работы над фильмом «Октябрь». Позволю себе опубликовать его с необходимыми комментариями».

Григорий Васильевич во всём, к чему прикасался, обнаруживал то забавное, то весёлое, то смешное, комическое, одним словом.

Юмор, как он любил повторять, внедряя эту мысль в сознание окружающих, – влага, сок, смазка скрипучей телеги жизни. Без юмора, как распевает водовоз в его кинокомедии «Волга– Волга» –

«и ни туды, и ни сюды». Обратимся к фактам. Комментарии почти всех пунктов письма Эйзенштейна выявляют вожделенное александровское «смешное». Сергей Михайлович в Москве монтировал фильм – Александров в Ленинграде завершал съёмку «Октября».

«Ленинград. «Европейская» гостиница. Экспедиция «Октября». Режиссёру Г.В. Александрову. Комната № 307. 7 августа 1927 года. Абсолютно конфиденциально.

Дорогой Гришенька!

Предпосылка: может быть, я сгущаю краски, ведь я же не паникёр, но, в общем не знаю, и вся надежда на вас».

Далее Эйзенштейн даёт советы режиссёру-соавтору, как сотворить из рабочего-путиловца Никандрова Ульянова-Ленина, которого толпы собранной Гришенькой киномассовки встречают на Финляндском вокзале. Всё это, если вдуматься, разве не смешно… само по себе?

Эйзенштейн поучает, как сотворить из простодушного питерского работяги политика, вершителя судеб мира: «1. Больше в фуражке. 2. Гораздо сдержанее, благороднее, но без напыщенности. 3. С меньшей энергично-сдержанной жестикуляцией. 4. Не держать знамя так, как он держит, опустить и менее «плакатно». 5. Без эксцентрики извивающихся старух.

«Лакомка» из фильма «Весёлые ребята»

Здесь вообще зверски точат зубы на «Ильича», считая нашу

работу профанацией. По имеющемуся материалу это не без того». Что правда, то правда!

Далее. Оба творца, Эйзенштейн и Александров, замахнулись, по их словам, на «гротесково-сатирический показ и бывшей монаршей власти, и бонапартистских замашек Керенского, и беспомощности защитников интересов крупной буржуазии…» От этой всей затеи веяло духом незатейливого смехачества. Жалкие насмешки над устройством быта царской семьи в Зимнем дворце. Неудавшаяся попытка карикатурно представить поднимающегося по Иорданской лестнице Керенского. А патетический по замыслу режиссёров-соавторов Ленин-Никандров, по признанию Эйзенштейна, «демоничноват», то бишь комичен.

«Лезгинка» из фильма «Волга-Волга»

Куда ни кинь, всюду признаки, намёки на комедийный жанр. С пафосом революции сплошной провал – одни комедийные всплески. Эйзенштейн писал: «Большая ответственность на Петропавловке, ибо выстрела с крыши Зимнего дворца вообще не видно, аврорские и без него плохи…»

Принявшись исправлять положение, Александров задумал снять залп батареи Петропавловки с очень близкого расстояния, чтобы пальба пушек батареи оказалась более выразительной, нежели залп «Авроры». Стреляли под съёмку ночь напролёт. Как известно, пушки Петропавловской крепости сигнализируют великому городу о приближении наводнения. Первый залп

означает: «Будьте готовы», второй – «Наводнение приближается», третий – «Спасайте подвалы». Когда стало рассветать, кинематографисты успели сделать 12 дублей и, посмотрев вокруг, увидели, что набережные Невы черны от народа. Люди тащили куда-то сундуки, диваны, комоды, столы, кровати, связки книг и прочее. Ленинградцы приняли непрерывную пальбу пушек Петропавловской крепости за сигнал о небывало большом наводнении.

Ещё один комический эффект явился сам собой в ходе подготовки к съёмке эпизода «Лезгинка». Когда большевики-агитаторы как следует разъяснили горцам, солдатам «дикой дивизии», шедшей усмирять революционный Петроград, что Ленин за них, за простой народ, началось братание, перешедшее в пляску. Начали питерцы с «барыни», а горцы следом закружились в вихре «лезгинки». (Десять лет спустя в «Волге-Волге» Александров дал письмоносице Стрелке для опровержения слов Бывалова: «В нашем городе не может быть талантов» этот кавказский танец-аттракцион и ещё усы из пшеничных колосьев.) Так вот для «лезгинки» собирали по всему городу горский типаж. Айсоры – чистильщики обуви общим числом человек двести охотно откликнулись на предложение сняться в кино. Для съёмок были получены из ленинградских музеев экипировка и дорогое оружие. Как только обрядили и вооружили айсоров, все они куда-то исчезли. Тут постановщики «лезгинки» не на шутку испугались. Что там на уме у расторопных айсоров? А что, если… Но к началу съёмки горцы объявились в полном составе и во всеоружии. А было, оказывается, вот что. Получили бывшие горцы красивое оружие, бешметы, папахи и помчались по домам показаться родным и знакомым в столь бравом виде.

А двадцать лет спустя это пригодилось, эффектный эпизод возник в фильме «Волга-Волга»! Разве не смешно? И какая благодатная идея почерпнута режиссёром Александровым из нижеследующей забавной ситуации.

После съёмок в фильме Эйзенштейна и Александрова «Октябрь», где питерский рабочий-путиловец Никандров, как теперь выражается уже не только молодёжь, косил под Ильича, Василий Николаевич был приглашён Малым театром на роль Ленина и много раз безмолвно появлялся в финальньх сценах спектакля на тему революции, поражая зрителей близким сходством с вождём. Григорий Васильевич рассказал мне о курьёзе, к которому из-за своей природной любознательности оказался причастен.

– Прохожу мимо Малого театра, из шестого, артистического, подъезда появляется Никандров. Прохожие опешили, стали

останавливаться. Послышалось:

– Ленин… Ленин…

Рядом со мной совершенно неожиданно оказался нарком здравоохранения Семашко. Я, указывая на Никандрова, спрашиваю:

– Скажите, товарищ Семашко, похож этот человек на Ленина?

– Простите, я тоже не Семашко, я только похож на Семашко.

Курьёзность внешнего сходства, похожести двух людей Александров сделал сюжетной интригой кинокомедии «Весна», в которой профессора Никитину и актрису Шатрову блистательно сводит и разводит Любовь Орлова.

Николай Черкасов и Любовь Орлова в фильме «Весна»

Курьёзов на жизненном пути фильма «Октябрь» встретилось множество. Эти курьёзы становились идеями, творческими задачами, судьбоносными встречами. Следует вспомнить об одном связанном с выпуском фильма «Октябрь» важном знакомстве. Утром 7 ноября 1927 года Александрову вместе с Эйзенштейном довелось принимать в монтажной Госкино заказчика фильма «Октябрь» И.В. Сталина. Впоследствии практически все фильмы, созданные творческим дуэтом Александров – Орлова, принимал, давая им путёвку в жизнь, Сталин. Любовь Петровна просто-напросто была любимицей вождя, который её артистический талант боготворил. Следует признать, что вкус относительно кинокомедий у вождя был безукоризненный. Ни запретов, ни дурацких начальнических рекомендаций! Знал вождь, что требуется жизни. Так что о первой

встрече режиссёра Александрова с генеральным секретарём ЦК следует вспомнить с подробностями. *Слово Г. В. Александрову:*

«Седьмого ноября с утра подчищали смонтированный материал. Вечером во время торжественного заседания в Большом театре планировался показ фильма «Октябрь», а утром 7 ноября 1927 года состоялись открытые выступления троцкистской оппозиции. Представители оппозиционных сил с балконов домов обращались с речами к трудящимся Москвы, вышедшим на демонстрацию. Колонны пролетариев Москвы сметали со своего пути троцкистов-крикунов. Об этом мы узнали позднее: сотрудники Госкино, где мы работали, ни при каких обстоятельствах не должны были нас отвлекать, мы рассчитывали до семи вечера ради совершенствования фильма кое-что подрезать. В четыре в монтажную вошёл Сталин, поздоровавшись так, будто видит нас не в первый раз, он спросил:

– У вас в картине есть Троцкий?

– Да, – ответил Сергей Михайлович.

– Покажите эти части.

Сталин, строгий, задумчивый, не расположенный к беседе, молча прошёл в просмотровый зал. Механиков не было. Я сам пошёл в будку и крутил ролики, в которых присутствовал Троцкий. Эйзенштейн сидел рядом со Сталиным. После просмотра Сталин сообщил нам о выступлении троцкистской оппозиции, перешедшей к открытой борьбе против советской власти, против партии большевиков, против диктатуры пролетариата и заключил:

– Картину с Троцким сегодня показывать нельзя.

Три эпизода, в которых присутствовал Троцкий, мы успели вырезать. А две части фильма, в коих избавиться от Троцкого с помощью ножниц было затруднительно, просто отложили и перемонтировали эти части в течение ноября и декабря.

Вечером в Большом театре были показаны фактически лишь фрагменты нашего фильма. На экраны фильм вышел в мае 1928 года. В это время мы с головой ушли в работу по завершению фильма о деревне – «Генеральная линия». Законченный фильм отправили в кинокомитет и ждали, что там скажут. В это время наша троица, Эйзенштейн, Александров, Тиссэ, преподавала в государственной киношколе. И однажды во время лекции в аудиторию вбежал дежурный и, бледный от волнения, сообщил, что нас просит к телефону товарищ Сталин. Мы с Эйзенштейном поспешили в канцелярию института.

– Извините, что я оторвал вас от занятий, – сказал Сталин, – Я бы хотел с вами поговорить, товарищи. Когда у вас есть свободное время? Удобно завтра в два часа дня?

Ровно в два нас провели в кабинет И.В. Сталина. Встреча происходила в здании ЦК на Старой площади. Кроме Сталина в кабинете были В.М. Молотов и К.Е. Ворошилов. Встретили нас тепло, по-товарищески. Все уселись на большом кожаном диване. Чувствовали мы себя просто. Нескованно. Оказывается, фильм «Генеральная линия» смотрели члены Политбюро. Сталин, вспомнив о нашей первой с ним встрече, заинтересованно и доброжелательно стал говорить о достоинствах и недостатках фильма. В основе его претензий к этой нашей работе было то, что в ней нам не удалось масштабно показать размах дел по социалистическому преобразованию деревни.

Когда мы приступали к работе, в наличии была мечта и первые весьма скромные начинания, эксперименты с кооперированием крестьян и машинизацией сельского хозяйства. Теперь же преобразование шло с большим размахом. Написанный нами сценарий оказался устаревшим, а название фильма звучало несколько претенциозно.

Сталин, высказав эти вполне резонные соображения, предложил изменить название картины. «Старое и новое» – это его слова, ставшие в конце концов названием фильма.

– Жизнь должна подсказать вам концовку фильма. Прежде чем вы отправитесь в Америку, вам нужно поездить по Советскому Союзу.

Эпохальные личности: Черчилль, Рузвельт, Сталин в Ялте

Этот совет через секретариат Сталина поступил к кинематографическому руководству, и мы отправились в киноэкспедицию по стране; видели грандиозные новостройки, «Ростсельмаш», создаваемый в степи совхоз «Гигант», многое повидали.

Покончив с устаревшим политически ещё до выхода на экраны фильмом, Сталин тогда заговорил о нашем отъезде в заграничную творческую командировку. Рассуждал он о ней со знанием дела:

– Детально изучите звуковое кино. Это очень важно для страны. Когда ваши герои обретут речь, сила воздействия кинопроизведений станет огромной».

В газете «Советский экран» в августе1928 года была опубликована «Заявка» Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина, Григория Александрова. Этой декларации, касающейся проблем звукового кино, редакция предпослала вступление:

«Некоторые утверждения С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, Г. Александрова не могут не быть сейчас спорными и не вполне ясными для неподготовленного читателя прежде всего потому, что мы в СССР ещё не имеем возможности проверить практически теорию звучащего кино».

Да, они теоретизировали в своей «Заявке», но известно: теория без практики мертва. Американцы изобрели технику

звукового кино и ближайшей задачей эйзенштейновского коллектива стало освоение американского опыта. *Слово Григорию Александрову:*

«Мы ехали в Берлин поездом. Граница была на станции Негорелое, недалеко от Минска. Пограничники прощались с нами так, будто провожали нас на подвиг, грозивший гибелью.

Потом с особой тщательностью нас осматривали пограничники Пилсудского. Они снисходительно, свысока смотрели на нас. Дескать, азиатов пропускаем в Европу. Наши костюмы, хотя мы их заказывали у самых приличных портных, всё же не достигали европейского шика. Но, как известно, по одёжке встречают…

В Польше наш поезд сошел с рельсов. Мы сидели в вагоне-ресторане. Мне из этого закончившегося для нас вполне благополучно трагического происшествия запомнилось, как в то время, когда вагон ковылял по шпалам, на буфетной стойке после каждого тычка колеса в шпалу в стопке посуды убывало по тарелке.

Я и раньше замечал за собой это свойство: глаз мой просто не может проглядеть смешное. Чтобы кругом ни делалось, я неминуемо в страшной сутолоке и неразберихе «угляжу» смешное и помещу его в копилку режиссёрской памяти.

В первые дни нашего пребывания в столице Германии демонстрировался звуковой фильм «Сани бой» («Солнечный мальчик»). Это был музыкальный фильм. В нём снимался обаятельный актёр Ол Джолсон. Он имел огромный успех у публики, но зритель горячо аплодировал не столько потому, что герой очень хорошо пел, а потому, что он вообще пел! Сам звук производил волнующее, возбуждающее впечатление».

Первый музыкальный фильм Григория Александрова «Весёлые ребята» обрушился на публику ниагарским водопадом звучащего, больше того, заразительно, вдохновляюще поющего, динамичного, трюкового, монтажного в основе своей фильма. Увидеть, услышать «Весёлых ребят» хотели все. Режиссёр, что называется, постарался: он взял в картину тео-джаз во главе с поющим художественным руководителем, популярным Леонидом Утёсовым, и Любовь Орлову, открыв миру великий, уникальный талант синтетической актрисы, которая с блеском, выдающимся мастерством поёт, танцует, ведёт драматическую линию роли. Александров в своём первом музыкальном фильме для себя любимого зажёг сразу две ярких звезды! В Любочке Орловой он обрёл любовь на всю жизнь. Любовь взаимную. Она призналась как-то всему свету письменно: «Я увидела голубоглазого, золотоволосого Бога, и всё было кончено!..»

Дамой она была простой – гостеприимной и скромной

В этом признании всё что угодно, кроме женского легкомыслия. У меня до сих пор из головы не идёт другое её признание: «Чтобы быть женственной, надо быть мужественной». Вспоминается тут же и противоположное суждение: «Сила наша – в нашей слабости». Мысленно перебираешь киноролиОрловой и видишь в них беспрестанное проявление мужества, окрашенного женским обаянием иного, чем было в российской действительности, небывалого прежде характера. Она воплощала на экране нового, у неё на глазах рождающегося человека. Социально активную и тем особенно привлекательную женщину. Она рождена была (изначально такова была) публичным человеком, её призвание – природной артистичностью восхищать, светиться, сверкать всеми гранями своей сверходарённости на сцене, в экранной жизни. На протяжении двух лет мне довелось видеть её в домашней обстановке, и она поражала милой простотой облика и поведения, контрастной воплощаемым ею на экране образам, и это лучше всего показывало, сколько требовалось женской мужественности, чтобы быть на миру, в кинообразах, в ярком свете публичности совершенно иной – героиней своей эпохи.

Не правда ли, Любовь Орлова будто голливудская дива, но во Внукове, а не на Беверли-Хиллз

От того момента, когда Федор Иванович Шаляпин по окончании праздничного детского музыкального представления «Грибной переполох», взяв на руки шестилетнюю Любочку Орлову, произнёс: «Она будет большой актрисой», до мужественного её ухода из жизни (никто вокруг не догадывался, что Любовь Петровна смертельно больна) она, в сущности, не принадлежала самой себе – она была достоянием великой страны, ею мы все гордились и гордимся сегодня, и будем гордиться завтра.

Так случилось, что приступив к работе над книгой «Эпоха и кино», я стал чуть ли не членом их семьи, состоящей из двух знаменитейших персон – Григория Васильевича Александрова и Любови Петровны Орловой. Об их семейно-творческом тесном единении Орлова сказала так: «Мы прожили вместе сорок два

года, и это сорок два года счастья». Постоянно бывая в их квартире на Бронной и в их загородном поместье в дачном посёлке Внуково, я имел возможность убедиться в гармоничности их брачного союза. Мне было захватывающе интересно писать историю их совместной почти полувековой жизни в искусстве. А книга, над которой мы втроём трудились, уточняя и дополняя друг друга, стремясь к исторической объективности, «Эпоха и кино», – постепенно складывалась в сквозное повествование о зарождении, становлении, расцвете советского киноискусства, музыкальной кинокомедии особо, в первую очередь, поскольку об этом жанре рассуждали, делясь воспоминаниями, чувствами, мыслями, его создатели.

Без малого сорок лет минуло после выхода книги в свет. По-прежнему с неизменным успехом по телевидению демонстрируются нестареющие музыкальные кинокомедии Александрова – Орловой. Четыре десятилетия не смолкают разговоры вокруг историко-политической направленности книги «Эпоха и кино». У герострадов наших дней не остывает желание оттеснить в небытие сложную и несомненно великую советскую эпоху, как и отражение её характера в замечательных художественных фильмах тридцатых-сороковых годов прошлого столетия. Однако не выйдет. Выражаясь по-народному, кишка тонка, либералы! Наш народ любит и высоко ценит оптимистическое советское искусство. Пример уважения, привязанности, деятельной любви к искусству эпохи социализма, талантливым его творцам – успешно развивающийся, великолепно оснащённый «Культурный центр имени Любови Орловой», построенный в Звенигороде, родном городе Любови Петровны.

Звезда советского экрана и гордость нации!

Книга «Эпоха и кино» – коллективный труд, созданный единосущной троицей: кинорежиссёром Г.В. Александровым, титульным автором), актрисой Л.П. Орловой (гарантия достоверности, духовная опека), писателем Ю.А. Бычковым (литзапись, авторство концептуального прочтения биографий Г.В. Александрова и Л.П. Орловой, создание структуры книги – две творческих биографии на фоне истории советского киноискусства.) Предлагаемая вниманию читателей, главным

образом поклонникам личности, артистического таланта Любови Орловой, книга «Наша Любовь» – это переработанные главы книги «Эпоха и кино», в которых говорится о ней, любимице народа, первой советской кинозвезде, живом символе прошедшей, но хранимой в памяти эпохи, мой экскурс в историю и комментарии по многим сюжетам и поводам.

Следует сказать, у этой книги на титуле могли бы стоять три фамилии, но, увы, их согласия мне и кому бы то ни было получить сейчас не удастся. Однако их высказывания, суждения пронизывают всю книгу «Наша Любовь» насквозь.

Круизный лайнер «Любовь Орлова»

Перефразируя словесное выражение творческого метода режиссера Г.В. Александрова – «монтаж аттракционов» – следует определить как «монтаж всего, что известно о свершениях в искусстве творческого дуэта Орлова – Александров».

Жизнерадостное искусство

Александров: «Сразу же по возвращении на Родину меня в августе 1932 года пригласил побывать у него в Горках Алексей Максимович Горький. На даче у Горького был в тот день И.В. Сталин. После расспросов о дорожных впечатлениях (добираясь домой, я проехал Мексику, США, пересек Атлантику, Францию, Германию, Польшу) Сталин, с которым я не виделся с того дня, когда он направил нас с Эйзенштейном в поездку по стране, спросил, не помешала ли его рекомендация нашей творческой работе. Я, нисколько не преувеличивая, признался, что эта поездка сыграла в нашей жизни очень важную роль. Как и многие другие работники искусства, я знал о грандиозных переменах, происходивших в промышленности и сельском хозяйстве страны, понаслышке. Когда через несколько месяцев после поездки по стройкам мне пришлось делать в Берлине, Париже и Лондоне доклады о нашей пятилетке, я реально представлял себе грандиозные масштабы задуманного и первые очевидные свершения.

«Нам песня строить и жить помогает!..»

Всё жаркое лето 1932 года мне пришлось провести в Нью-Йорке. Эйзенштейн и Тиссэ отбыли в СССР, а я остался, чтобы свести баланс наших деловых отношений с «Парамаунтом» и Синклером. Держало меня в Нью-Йорке не столько обилие дел, сколько ожидание тех или иных лиц, уполномоченных решать

спорные вопросы. Словом, свободного времени было достаточно, и я из имевшихся в нью-йоркской конторе «Амкино» советских художественных и документальных фильмов стал монтировать публицистическую ленту «Пятилетний план». Без той памятной мне поездки по стройкам первой пятилетки, совершенной накануне заграничной командировки, эту задачу я бы не смог решить. А тут стосковавшееся по Родине сознание живо рисовало мне общую картину всенародной стройки, великого преобразования. Воображению было на что опереться. Использовав до сорока кинолент, я смонтировал фильм-рассказ об энтузиазме советских людей, о первых успехах в индустриализации страны. «Пятилетний план» сыграл определенную роль в распространении среди людей труда и прогрессивной интеллигенции США верного представления о Советской России. Много раз выступал я летом 1932 года с лекциями о СССР, о пятилетием плане и иллюстрировал свой рассказ демонстрацией «цитатного» фильма».

Сталин с интересом, не перебивая, слушал меня.

– Вот вы говорили о большом интересе, с каким слушали в Берлине, Париже и Лондоне ваши доклады о пятилетке. Я думаю, это факт исключительного значения, – сказал он. – Когда мы создавали и утверждали пятилетний план, многие думали, что пятилетка – частное дело Советского Союза, важное, серьёзное дело, но всё-таки частное национальное дело Советского Союза. История показала, что пятилетка является не частным делом Советского Союза, а делом всего международного пролетариата. Успехи пятилетки мобилизуют революционные силы рабочего класса всех стран против капитализма.

Сегодня можно с уверенностью сказать, что пятилетний план будет успешно выполнен. Это не может не радовать нас. У нашего народа, у большевистской партии есть все основания с оптимизмом смотреть в завтрашний день. Искусство, к сожалению, не успевает за темпами хозяйственного строительства. Искусство, по-моему, задержалось во вчерашнем дне. Известно, что народ любит бодрое, жизнерадостное искусство, а вы не желаете с этим считаться. Больше того, – с нескрываемой иронией продолжал Сталин, – в искусстве не перевелись люди, зажимающие всё смешное. Алексей Максимович, – обратился он к Горькому, – если вы не против весёлого, смешного, помогите расшевелить талантливых литераторов, мастеров смеха в искусстве.

Вспоминая об этой давней встрече, я понимаю, что вовсе не случайным был тот разговор.

Примерно в то же время в беседе с группой

кинематографистов, состоявшейся в Центральном Комитете партии, была высказана мысль о необходимости создания фильма о легендарном народном герое В.И. Чапаеве. Авторы «Чапаева» режиссёры Георгий и Сергей Васильевы, исполнитель заглавной роли Борис Бабочкин создали правдивый, неповторимо своеобразный образ легендарного полководца революции Василия Ивановича Чапаева. Честное слово, нескучный фильм! Фильм оптимистический, жизнерадостный, несмотря на трагический финал».

И.В. Сталин и А.М. Горький на даче в Горках. Разговор о кинокомедии

Воистину оптимистическая трагедия, в которой нашлось место меткому слову, юмору простецкому. Как не стыдно нынешним демократам хаять социальный заказ? Этот заказ, естественно, особенный у каждой эпохи. Мог прийти заказ от Сталина, а мог прямо от народа, как в наши дни «Ворошиловский стрелок».

Могучий реализм фильма «Чапаев» стремительно поднял творческий потенциал советского кино. Режиссёры стали равняться по «Чапаеву». Говоря о том, какие фильмы необходимы нашему зрителю, руководители партии на этих встречах подчеркивали, что зрителя убедят такие приёмы, образы и характеры, которые близки духу, морали, психологии простого человека. И это так, тут не поспоришь. А лгать нехорошо! Факты, как известно, вещь упрямая. Они – главный аргумент в борьбе с фальсификаторами всех мастей. Когда за рубежом стал демонстрироваться александровский фильм «Весёлые ребята», остроумные, но не очень-то дружелюбно относившиеся к СССР кинокритики французских буржуазных газет, воздав хвалу первой советской музыкальной комедии, ядовито иронизировали: «Непонятно, как Александров снял «Весёлых ребят»? Вероятно, это было ночью, когда всё начальство спало. Под покровом темноты он пробрался на студию и до рассвета сделал фильм».

Настала пора рассказать, «как Александров снял “Весёлых

ребят”»…

Человек становится кинорежиссёром не тогда, когда он ставит свою первую картину… нет – это уже результат многолетней подготовки сознания и психики.

Работа над картиной – это сбор своеобразного урожая

созревших мыслей и чувств. Зерна этого урожая были посеяны размышлениями, переживаниями, наблюдениями, знанием всего того, что должно быть отображено в произведении.

Для того чтобы созрел один колос пшеницы, под землей вырастает огромнейшая масса корней. Они разветвляются вширь и вглубь, чтобы всосать различные соки земли, необходимые для созревания колоса. Для того чтобы созрела творческая мысль, также необходимы корни знаний, проникающие в глубину человеческой культуры, истории, широко разветвленные в области познания человеческого характера, его чаяний, интересов и надежд.

Чем глубже знания, чем шире круг наблюдений, чем больше опыт жизни, тем ярче расцветает творческая мысль, тем обильнее творческий урожай…

Александров вспоминал: «С юношеских лет я мечтал о кинокомедии. Дружба с Чарли Чаплиным и знакомство с музыкальными ревю, заполнившими экраны и подмостки Европы и Америки, дополнили, если можно так выразиться, моё комедийное образование. Кое-какой опыт я накопил ещё до заграничной поездки.

На комическое я не раз наталкивался во время работы над «Октябрём». С удовольствием я вспоминал не вошедшие в фильм кадры – «Личные коровы императрицы Александры Фёдоровны», «Сократа» в солдатской папахе, женский батальон в биллиардной Зимнего.

В те годы меня очень интересовали повадки животных. Я мог часами пропадать в зоопарках. Моя память непроизвольно фиксировала всевозможные случаи проявления отношений между человеком и животным.

Хорошо помню поездку на кабанью охоту в Иране во время съёмок «Старого и нового». Мы прибыли снимать массовую тракторную пахоту в Муганские степи. Это вблизи государственной границы с Ираном. Губернатор иранской провинции через наших пограничников пригласил советских кинематографистов в гости, и мы пешком отправились в Персию.

Григорий Александров и Чарли Чаплин поют «Песню о Родине»

Вместо охоты произошёл конфуз с охотниками. Проводники вывели нашу компанию на кабанью тропу, тропа шла к реке. На прибрежном песке были тысячи кабаньих следов. Но вместо того чтобы занять удобные позиции и ждать, когда на рассвете вепри двинутся на водопой, компания взялась жарить шашлыки, бражничать. Вскоре сон сморил «охотников». Когда проснулись, то обнаружили, что кабаны съели всю приготовленную к завтраку провизию и ушли восвояси.

Кадр из фильма «Весёлые ребята»

Помню ещё, что губернатор за шашлыком рассказывал о том, как в Персии дрессируют воробьёв. Хлебные крошки, пропитанные опиумом, на доске выдвигаются через форточку на улицу. После двух-трёх кормёжек воробьи, ставшие наркоманами, сами лезут через форточку в дом. За крошку, пропитанную наркотиком, они готовы проделать любой трюк. Дрессированные воробьи выступают на восточных базарах, удивляя публику тем, что залезают в карманы, шляпу, рукава дрессировщика.

В Йеллоустонском национальном парке в США мы заночевали, забыв закрыть машину. Утром обнаружили на сиденьях компанию сладко спящих медвежат.

Любовь Петровна дрессирует своего любимца

Всё это я вспоминаю потому, что, ещё будучи за границей, знал: независимо от того, о чём будет мой первый самостоятельный фильм, в нём будут мои друзья-животные.

Другим обязательным и наиважнейшим компонентом моей комедии, решил я, будет весёлая жизнерадостная музыка. Поэтому, вернувшись в СССР, я приглядывался и прислушивался. По замыслу, который постепенно выкристаллизовывался во мне,

будущий фильм – это музыкальная комедия, обращённая к молодежи, к молодому советскому обществу.

«Друзья-животные» в фильме «Весёлые ребята»

Осенью 1932 года состоялось совещание, на котором были сценаристы и режиссёры кино. Нам было сказано, что кинозрители в своих письмах требуют звуковых кинокомедий,

которых на наших экранах почти нет. Говорилось и о том, что звуковые фильмы комедийного жанра должны вытеснить старые развлекательные комедии, прийти на смену оставленным нам в наследство царским строем бессодержательным фарсам. Музыка и песни этих новых советских картин должны заменить «жестокие романсы» и бульварно-блатные песни, ещё бытующие в нашем обществе. Почему-то мастера кино «считают жанры «малых форм» недостойными своего внимания, и этот участок советского кинофронта остаётся открытым». Это был новый социальный заказ.

За работу над звуковой кинокомедией взялись многие кинорежиссёры и сценаристы: И. Пырьев, В. Пудовкин, А. Довженко, Г. Козинцев, Л. Трауберг, М. Ромм и другие.

Сергей Михайлович Эйзенштейн придумал сценарий, который он назвал «М. М. М.», что означало Максим Максимович Максимов, которого должен был играть Максим Штраух.

Максим Штраух

Герой М.М. Максимов попадал в древнюю Русь, а русские бояре оказывались в современной Москве, как в теперешнем фильме «Иван Васильевич меняет профессию».

Это, по мнению Эйзенштейна, давало множество комедийных ситуаций. Мне эта затея не нравилась. Мы долго спорили, и я решил создать звуковую музыкальную комедию самостоятельно.

Не могу передать, как обрадовало меня партийное поручение мастерам кино – создать жанр советской кинокомедии.

Появление кинокомедии к тому времени стало назревшей и насущной необходимостью».

Комедия – что значит она?

Николай Васильевич Гоголь считал, что «смех – великое дело: он не отнимает ни жизни, ни имения, но перед ним виновный, – как связанный заяц…». «Смех – одно из самых сильных орудий против всего, что отжило…» – утверждал А.И. Герцен.

Смех может быть и злым, выжигающим сатирическим огнем всё то, что мешает человеку и человечеству быть счастливым. Но всё-таки главным, пронизывающим всю комедию, должен быть юмор.

Слово «юмор» происходит от латинского humor – влага. В противовес сухости. Мягкость в противовес жесткости. Юмор – сок жизни. Юмор похож на масло, которое нужно для смазки машин. И действительно, никакая машина не поедет без смазки.

Значит, комедия может быть не только смешной, но и весёлой. Смех может быть добродушным, оптимистичным, воодушевляющим, утверждающим хорошее настроение. Недаром народная пословица так выражает отношение к весёлому смеху: «Кто людей веселит, за того весь свет стоит».

Александров: «Перечитав много книг и статей о комедии, я напугался. Смогу ли я справиться с такими большими задачами, которые ставятся перед комедийным искусством?

Когда я пригласил драматурга Николая Эрдмана работать вместе, он заметил:

– Когда зритель хочет смеяться, нам уже не до смеха.

И действительно, понадобились большое терпение, упорство, труд, труд и ещё раз труд для сочинения смешного. Нам очень хотелось быть талантливыми, и мы сочиняли, спорили, ссорились, работали иногда целыми сутками без перерыва.

История создания моего первого комедийного фильма – это история преодоления множества непредвиденных препятствий, борьбы с противниками «легкого» киножанра, нескончаемых дискуссионных битв вокруг сценария, отнявших у нас, может быть, больше времени, чем съёмка картины.

Над чем смеяться? Во имя чего смеяться? Осмеянию в «Весёлых ребятах» подвергались нэповские остатки. Вы помните, конечно, в фильме сталкиваются Анюта – «дитя природы» и Лена – «дитя торгсина». В их противостоянии заключался конфликт. «Весёлые ребята» – это дерзкая попытка применения всех средств жанра кинокомедии, в то время забытого у нас почти полностью. Это была и разведка боем, и программа-максимум одновременно. Для показа советской действительности использовались все «запрещённые приёмы». Сюжет был приблизителен и нехитр, его

задачей было связать воедино пронизанные музыкой и смехом эпизоды, аттракционы.

Чего только не было в этом фильме: откровенная гиперболизация, гротеск, буффонада, лирика, столкновение смешного с трагическим (вспомните репетицию джаза под видом похоронной процессии). Явственно звучали в нём и тема социальной сатиры, и тема любви, и, наконец, очень близкая мне мысль о том, что советская власть открыла все пути в искусство талантам из народа.

Кинокомедию в одиночку не сделаешь. В выборе музыки сомнений не было: конечно, Дунаевский. Его музыка – это то, без чего не будет джаз-комедии. Николай Эрдман посоветовал привлечь к сценарной работе Владимира Масса. Втроем стали писать сценарий.

Гриша уговаривает Любу прочитать сценарий «Весёлых ребят»

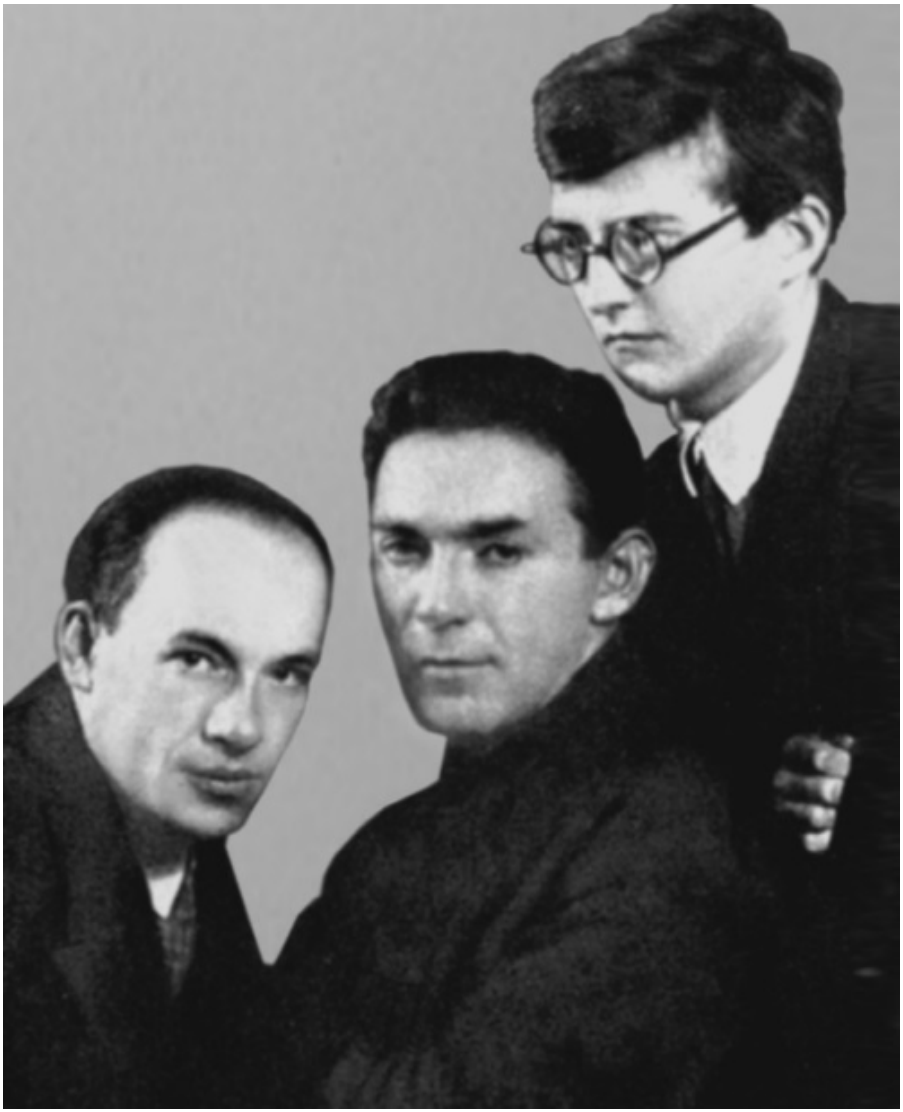
Образцов советской музыкальной кинокомедии не было. Это одновременно раскрепощало фантазию и таило в себе неведомые опасности. Сценарий в значительной степени делался в расчёте на главного исполнителя в спектакле ленинградского мюзик-холла «Музыкальный магазин» Леонида Утёсова и его джаз. Разумеется, хорошо бы, если бы роль юного влюбленного пастуха играл кто-нибудь помоложе. Но мне по душе была музыкальность Леонида Осиповича, нравилась его команда, где все джазисты

были не только музыкантами, но и хорошими комедийными артистами. Молодого актёра на роль пастуха можно было бы найти, но другого такого джаза не было.

Вместе с Исааком Осиповичем Дунаевским мы делали режиссёрскую разработку сценария. Он сразу же активно включился в работу. Долго раздумывали, какой должна быть музыка в неведомом миру жанре советской музыкальной комедии, как она должна участвовать в фильме. Сошлись на том, что музыка в «Весёлых ребятах» будет не иллюстративным элементом действия, не «сопровождением» картины, не вставными номерами, а полноправным участником действия.

«Лишь тот фильм можно назвать подлинно музыкальным, где наравне с драматургией сюжета существует и музыкальная драматургия», – утверждал композитор. Дунаевский добивался полного проникновения музыки в действие, возвращаясь не один раз к одному и тому же эпизоду.

Вот только один из примеров его требовательности к своей работе: «…Сделал, кажется, песню Анюты вполне понятной для репетиционных работ, – писал Исаак Осипович мне. – Но я забыл с Вами переговорить насчет песни Анюты в первом её варианте (на вечеринке). У меня впечатление, что этот вариант страдает длиннотами – слишком много повторений. Этот вопрос надо немедленно подвергнуть серьёзному обсуждению…»



Дунаевский, Утёсов и Шостакович вовсе не случайно вместе.

Самый молодой из них – Дмитрий Шостакович написал музыку к фильму «Встречный». Он наставник тех, кто приступает к работ над «Весёлыми ребятами»

Творческий дуэт – Василий Иванович Лебедев-Кумач, Исаак Осипович Дунаевский

Работая над музыкальной картиной, мы старались сплавить воедино её изобразительную и звуковые части. Порой мы скрупулезно подсчитывали количество шагов, «отпускаемых» артисту в той или иной мизансцене. Прежде чем начать снимать, мы вдвоём до последнего звука осмыслили всю фонограмму фильма. Разумеется, этот метод требовал очень кропотливой

работы композитора и режиссёра. Сам Исаак Осипович писал впоследствии об уникальности, сложности этого труда: «Я думаю, что эпизод «музыкальной драки» из «Весёлых ребят» по технической трудности не имеет себе равных во всей моей музыкальной деятельности…»

В том, что эта сцена у нас вообще получилась, да ещё учитывая несовершенство кинематографической техники, прежде всего огромная заслуга Дунаевского.

Сначала вместе с Исааком Осиповичем мы долго изучали возможности различных музыкальных инструментов, которые звучат в картине, потом был написан музыкальный план. Только после этого появилась партитура, а по партитуре была сделана точная раскадровка, и уже потом по записанной заранее музыке велась съёмка. Принцип – монтаж аттракционов!

Работа Дунаевского не прекращалась и во время съёмок. Он сам руководил исполнением своей музыки, искал лучшие варианты, изменял характер звучания отдельных частей, проводил репетиции, словом делал всё, чтобы довести музыку до совершенства.

Требовательный к себе и к другим, Дунаевский очень строго подходил к своим песням. Он хотел, чтобы стихи не были простым «фаршем», а несли действительные чувства и мысли людей, сливаясь в то же время с мелодической, музыкальной стороной.

Дунаевский сочинил великолепную, бодрую, жизнерадостную мелодию заглавной в картине песни-марша, а стихи у нашего сценариста поэта Владимира Масса не клеились. Получалось что-то безнадежно печальное.

Любовь, любовь – золотая зарница.
В тебе и счастье, и боль, и беда.
И не уйти от тебя, не укрыться,
Не убежать, не зарыться никуда.

Я решил не зарываться от любви и кинул клич через «Комсомольскую правду»: «Ждем текста песни – мелодия есть!» Ноты «Марша весёлых ребят» «Комсомольская правда» опубликовала. Через некоторое время стали потоком поступать стихи. Но подходящих всё не было.

«Любовь нечаянно нагрянет, когда ее совсем не ждешь…»

Мы не отчаивались, и наше терпение было вознаграждено.

Обращение газеты как руководство к действию принял поэт Василий Иванович Лебедев-Кумач. Он нашёл меня на Потылихе и вручил листок со стихами. Я быстро пробежал глазами по строчкам и счастливо улыбнулся. Это было то, о чем мы мечтали и грезили с тех пор, как Дунаевский проиграл мне заглавную мелодию фильма. Это был «Марш весёлых ребят», каким его знают и помнят миллионы кинозрителей.

Легко на сердце от песни весёлой,
Она скучать не даёт никогда,
И любят песню деревни и сёла,
И любят песню большие города.

Нам песня строить и жить помогает,
Она, как друг, и зовёт и ведёт,
И тот, кто с песней по жизни шагает,
Тот никогда и нигде не пропадёт!

Лебедев-Кумач активно включился в работу над фильмом. Вскоре сценарий украсился лирической песней Анюты.

Вся я горю, не пойму от чего…
Сердце, ну, как же мне быть?
Ах, почему изо всех одного
Можем мы в жизни любить?

Сердце в груди
Бьётся, как птица,
И хочешь знать,
Что ждёт впереди,
И хочется счастья добиться!»

Кого пригласить на роль Анюты? Вопрос стоял ребром. Решение его затягивалось.

Художник Петр Вильямс посоветовал Александрову посмотреть в музыкальном театре В.И. Немировича-Данченко артистку Любовь Орлову. Он пошёл на «Пери-колу» с Орловой в заглавной роли и не пожалел об этом. Режиссёр увидел и

услышал, что Орлова играет как хорошая драматическая актриса и превосходно поёт и танцует. Захотелось обстоятельно поговорить с Орловой, и он предложил ей на следующий вечер составить компанию, пойти в Большой театр на торжества, посвящённые юбилею Леонида Витальевича Собинова.

Во время концерта, в котором участвовали все тогдашние оперные знаменитости, он острил и предавался воспоминаниям.

Иронические реплики в адрес гигантов оперной сцены, воспоминания о пролеткультовских аттракционах не вызывали особых симпатий у Любови Орловой, получившей классическое музыкальное воспитание и начинавшей работу в театре под руководством Владимира Ивановича Немировича-Данченко. Но кинорежиссёр не отступал от своего и во время концерта, и на банкете продолжал азартно рассказывать ей о задуманных озорных сценах будущего фильма «Весёлые ребята». Она с ужасом и нескрываемым сомнением в реальности этих планов слушала. Он говорил и говорил, потому что на его предложение сниматься она не сказала: «Нет». Кончился банкет, они вышли на улицу и до рассвета бродили по Москве. *Любовь Петровна рассказывала о себе:*

«В жизни актёра первое появление на сцене зачастую обозначает начало творческого пути. В моей жизни оно состоялось очень рано, но не обозначало ровно ничего. О своём первом сценическом выступлении я рассказываю потому, что оно среди воспоминаний детства самое любимое. Оно связано с именем замечательного артиста Федора Ивановича Шаляпина, с которым мне довелось в детские мои годы повстречаться и даже подружиться, хотя я в то время была весьма обыкновенным ребенком, а он – великим и заслуженно прославленным артистом.

В доме Шаляпиных по случаю какого-то праздника ставили детскую оперетту «Грибной переполох», мне выпало играть роль Редьки. Я, разумеется, не помню, как изобразила этот овощ, помню лишь, что Шаляпин поднял меня и расцеловал, впрочем, как и всех маленьких участников спектакля. Он сказал, что из меня выйдет артистка.

Люба с отцом – Петром Фёдоровичем Орловым

14-летняя ученица консерватории. 1916 г.

Похвала Шаляпина преисполнила меня детским, а отца с матерью родительским тщеславием. Но о возможности актёрской карьеры не подумали ни они, ни тем более я. В семье у нас уже давно было решено, что я стану пианисткой.

Подобно многим, мои родители хотели осуществить мечты,

не нашедшие воплощения в их собственной жизни. Так, отец, умевший и любивший петь, мог отдаваться этому занятию только в часы, свободные от службы. Мать, страстная пианистка, также не могла сделать музыку своей профессией. Она играла только в часы отдыха. Поэтому дочь их должна была серьёзно учиться петь и играть. Училась я очень охотно, так как любовь к музыке полностью унаследовала от родителей.

Мне было семь лет, когда меня привели на экзамен в музыкальную школу. Я сыграла несколько пьес и сразу была принята.

Л.П. Орлова с мамой

До 1919 года училась в Московской консерватории по классу рояля… И родители были немало разочарованы, когда выяснилось, что постигнутое мною искусство дало мне не шумный успех, не признание и славу, а всего лишь скромную возможность сопровождать во время сеансов игрой на рояле кинокартины.

Иллюстрация кинокартин была первой моей работой в кино. Она давала мне материальную возможность учиться драматическому искусству у режиссёра МХАТа Е.С. Телешевой и в балетном техникуме имени А.В. Луначарского. А учиться было необходимо: к этому времени я стала всерьёз мечтать о будущем актрисы, о том, чтобы сочетать на сцене театра искусство актёра с искусством пения.

Этим моим запросам отвечал, как мне казалось, лишь один театр – театр, которым руководил Владимир Иванович Немирович-Данченко, всерьёз пытавшийся разрешить проблему поющего актёра. Понятно, что я всеми силами стремилась попасть в труппу этого театра, и наконец в 1926 году мне это удалось: меня приняли хористкой.

В актрисы меня вывела театральная учительница Клавдия Ивановна Котлубай. Терпеливо и настойчиво она учила меня необходимым для актёра целеустремленности, дисциплине и трудолюбию. Она учила работать не ради лёгкого и быстрого успеха, а ради глубокого раскрытия сценического образа, учила ставить общее – успех всего спектакля – выше тщеславного желания обратить на себя внимание публики.

Подготовленная с ней и сыгранная на сцене роль Периколы вывела меня из состава хора и сделала актрисой. И, пожалуй, лишь к этому времени я могу отнести начало своей самостоятельной творческой работы.

Жоржетта, Серполетта, Герсилья, Перикола? Кто теперь ответит на этот запрос?

В театре имени Немировича-Данченко проработала семь лет. За Периколой последовали: Герсилья в оперетте «Дочь Анго», Жоржетта в «Соломенной шляпке», Серполетта в «Корневильских колоколах». Каждая новая роль, каждый новый спектакль

помогали мне формироваться как актрисе, давали необходимый опыт, сообщали то «чувство зрителя», которое необходимо каждому актёру. И всё же я не испытывала полного удовлетворения. Мечтала о роли, для которой могла бы взять материал не в воображении, не из книг, а из окружающей действительности, из самой жизни. Я горела желанием создать образ моей соотечественницы и современницы. В театре не находила такой роли и поэтому однажды – была не была! – решилась сниматься в кино. В киностудии отстояла длинную очередь: был объявлен набор молодых исполнительниц для очередной картины. С трудом скрывая свою робость, очутилась перед режиссёром – человеком со взглядом решительным и всезнающим. Когда он обратил на меня свой испытующий и пронзительный взор, я почувствовала себя как бы сплюснутой между предметными стеклами микроскопа.

– Что это у вас? – строго спросил режиссёр, указывая на мой нос.

Быстро взглянула я в зеркало и увидела маленькую родинку, о которой совершенно забыла, – она никогда не причиняла мне никаких огорчений.

– Ро… родинка, – пролепетала я.

– Не годится! – решительно сказал режиссёр.

– Но ведь… – попыталась я возразить. Однако он перебил меня:

– Знаю, знаю! Вы играете в театре и родинка вам не мешает. Кино – это вам не театр. В кино мешает всё. Это надо понимать!

Я поняла лишь одно: в кино мне не сниматься, а поэтому надо поскорее убраться из студии и больше никогда здесь не показываться. Дала себе клятву именно так поступить.

И эту дивную красоту хватило ума отвергнуть?

Клятву нарушила довольно скоро: два года спустя начала сниматься в картине «Петербургская ночь» режиссёра Г.Л. Рошаля. Я сыграла Грушеньку… Мне легко было её играть и трудно сниматься. Трудно было примениться к особенностям работы в кино. Трудно сохранять совершенную свободу и непосредственность жеста, движения всего поведения, не забывая в то же время о фокусе киноаппарата, об освещении, границах

кадра. Создать в себе это чувство за время работы над первой ролью мне не удалось. Но я дала себе слово, что преодолею сложности актёрской работы в кино и овладею ими…»

Любовь Орлова в роли Грушеньки в фильме «Петербургская ночь»

Александров: «Актриса стремится овладеть секретами киноработы! Это как раз то, что нужно. Я предложил ей сыграть домработницу Анюту в фильме «Весёлые ребята». Она спросила:

– Я чувствую, мы часто будем спорить. Это не помешает работе?

Я и сам понимал – будем спорить, но что мне оставалось делать! И произнес расхожую мудрость:

– В спорах рождается истина.

Мы азартно спорили первые несколько дней нашей многолетней совместной творческой жизни. Спорили до тех пор, пока как следует не поняли друг друга. А поняв, прожили душа в душу более сорока лет.

Следите за мимикой!

Любовь Петровна вскоре стала моей женой. Её требовательное отношение к искусству было для меня путеводной звездой. Ещё до того как любой мой литературный или режиссёрский сценарий становился предметом обсуждения на художественных советах разных ступеней и рангов, он получал пристрастную, требовательную оценку Орловой, которая никогда ни в чём не прощала мне измены вкусу, профессиональному мастерству. Она во всех моих начинаниях была не только сурово-беспощадным критиком, но и другом-вдохновителем и неоценимым помощником. Достаточно ей было попробовать на

слух кусочек сценария, который в состоянии блаженного благополучия пребывал до этого на моём рабочем столе, и всё несовершенство не до конца выписанного литературного материала открывалось мне воочию. Я снова усаживался за работу. Но такой «домашний» контроль, когда работа над сценарием наконец приходила к концу, давал мне твердую уверенность в своей правоте при прохождении комических и сатирических замыслов через худсоветы, в которых все отлично знают: что смешно, а что не смешно, что можно, что нельзя, где всех учат и поучают, где загублено на корню множество весёлых и смешных фильмов.

Орлова: «Нам хорошо вместе!»

Меня же не удавалось заучить, потому что, доверяя вкусу Орловой, я ни в коем случае не шёл на губительные для кинокомедии компромиссы. Любовь Петровна необыкновенно тонко чувствовала малейшую фальшь. Секрет этого объяснялся её тесной и постоянной связью с массовой аудиторией. Я любил сопровождать её в поездках по стране. Её слушатели, они же кинозрители, открывали ей свои души. Эта живая трепетная связь – главный источник вдохновения, главный критерий истины.

Как её встречали всюду, где бы она ни появлялась! Как родную, как желанную, как дочь и сестру. Народный характер её героинь, её простота, её человеческое обаяние, ее громадная артистическая культура давно и прочно в глазах множества

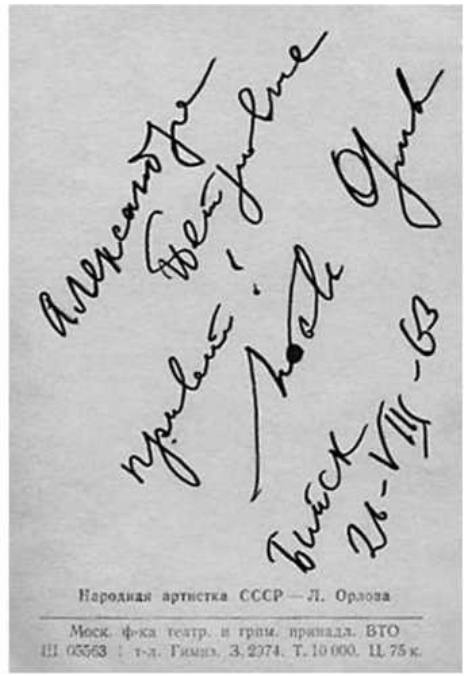
людей создали вполне реальный идеал советской киноактрисы. В этом нет преувеличения. Я это видел, чувствовал. Как режиссёр, работая с идеальной актрисой Орловой, с необыкновенно высоким человеком.

Высока она была самоотверженным служением искусству.

Высока – так редко встречающейся в артистической среде железной дисциплиной. Быть не в форме для Орловой – самое страшное. Физическому совершенствованию, музыкальным занятиям, голосовым упражнениям она отдавала всё свободное от театра и съёмок в кино время.

Высока она была строгой добротой к людям. Пустым словам неисполнимых обещаний она всегда предпочитала правду, объективность, стремление сделать всё, что в её силах.

«Хотите, могу предложить сценарий из этих трёх штабелей»



Высока она настоящей женской красотой, которую умела с достоинством нести по жизни. Она была прекрасным верным другом…

Да, это было более сорока лет назад».

Я держу в руках написанную рукой Орловой тогда, в 1934 году, заметку для газеты о том, как далась ей роль Анюты:

«Роль домработницы Анюты, чрезвычайно эффектная внешне, напоминает мне сказочную Золушку, незаметную, презираемую, замухрышку в начале фильма и неожиданно расцветающую, вырастающую в его конце.

Работая над ролью, я старалась создать образ простой, обыкновенной советской девушки и играть так, чтобы зритель увидел в Анюте живого, понятного всем человека, а не напыщенную куклу, каких мы часто видим на экране. Оказалось, что искренность и простота игры на экране различны с театральной игрой.

Понять и оценить это различие мне помогли режиссёр картины Александров и Чарли Чаплин теми отрывками картин, которые мне удалось видеть.

В создании образа Анюты я пользовалась системой Художественного театра, которую постигла за семилетнюю работу в театре Немировича-Данченко. Той же системой я пользовалась и в работе над образом Периколы и Серполетты из «Корневильских колоколов».

В роли Анюты

Поэтому я стремилась спеть Анютины песни не как вставные музыкальные номера, а передавать их, как волнение чувств, переживание в мелодии:

И хочешь знать,
Что ждёт впереди,
И хочется счастья добиться!

Энергичны слова припева Анютиной песни. Бодры и жизнерадостны её поступки. Непреодолима её любовь к новой счастливой жизни».

Видно, это на роду у фильма «Весёлые ребята» было написано. Появление его на свет сопровождалось оглушительными спорами, шквалом восторгов и бурей негодования.

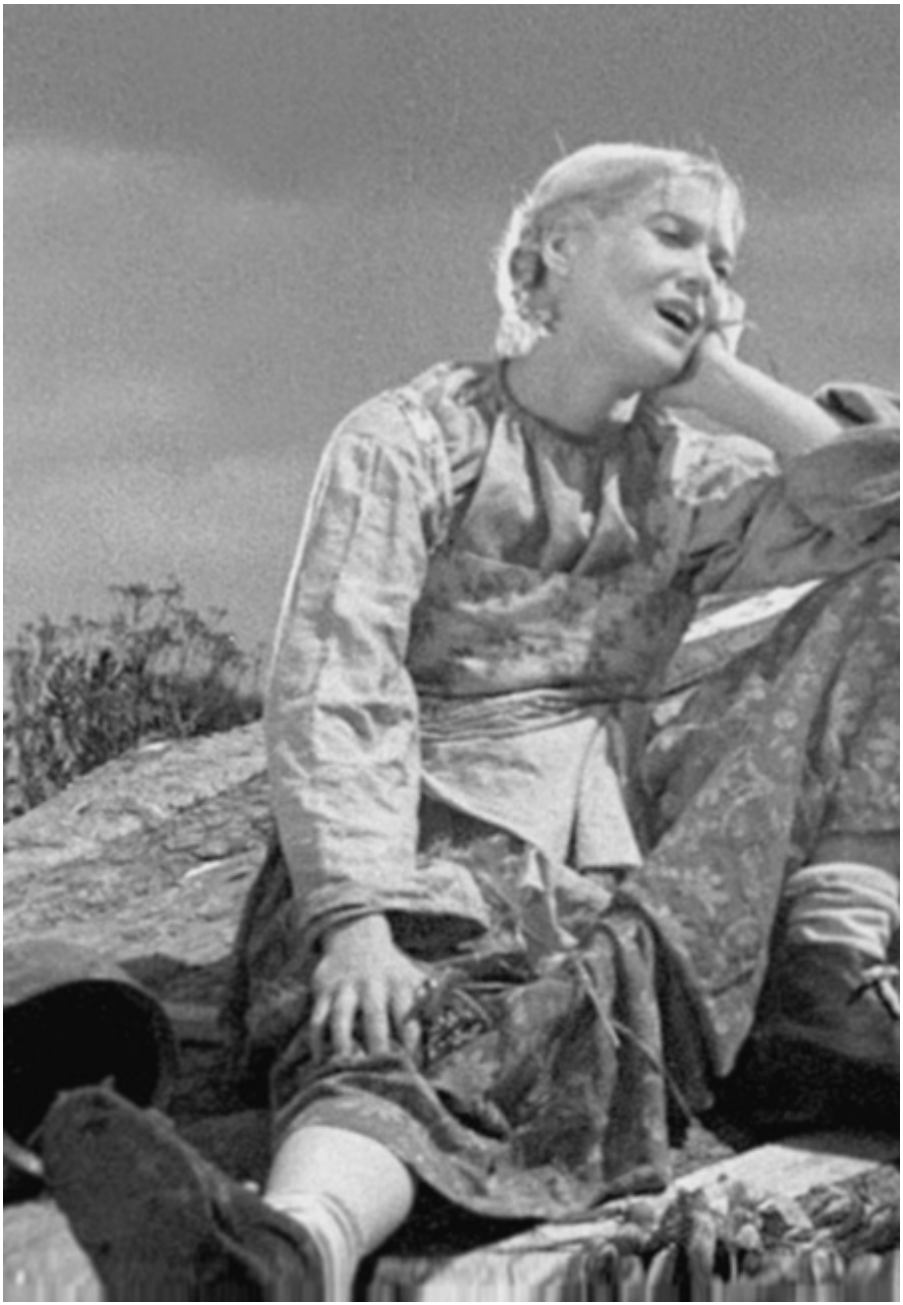
«Комсомольская правда» добровольно записалась в пламенные союзники первой советской музыкальной комедии. На другом полюсе была «Литературная газета».

26 марта 1933 года «Комсомолка» радостно сообщила: «На чрезвычайно дефицитном советском кинокоме-дийном фронте назревают крупные события, которые могут порадовать всю нашу общественность.

Ряд виднейших мастеров – С. Эйзенштейн, Г. Александров, А. Довженко – уже включились и в ближайшее время начинают работу по созданию этой нужнейшей нашему зрителю кинопродукции.

Первой ласточкой, сулившей комедийную «киновесну», был сценарий, написанный в ударные сроки – два с половиной месяца – драматургами Владимиром Массом и Николаем Эрдманом в тесном содружестве с режиссёром Григорием Александровым.

Этот сценарий, насквозь пронизанный элементами бодрости и веселья, представлял интерес ещё и с той точки зрения, что он явится, когда будет поставлен, первым фильмом жанра кино-теа-джаза, да ещё советской тематики. По замыслу авторов, фильм создаётся как органически музыкальная вещь – гарантия тому – участие большого мастера эксцентрики Леонида Утёсова.



Кадры из фильма «Весёлые ребята». Про любовь…

В фильме замыслена была не расслабляющая фокстротная, а мелодичная бодрая музыка, обыгрывающая различные положения сюжета и сама как бы являющаяся действующим музыкальным аттракционом.

Сценарий, как теперь говорят – презентовал колхозного

пастуха, который, претерпев ряд приключений, становится видным дирижером, а его подруга – артисткой. Сюжет построен на остроумно разрешаемых комедийных положениях и трюках, которые не самоцель, но логически вытекающие из всего действия эпизоды. Бодрость фильма ярко проявляется в удачном сочетании комических моментов с элементами сатиры и мягкой лирики.

Сценарий направлен на то, чтобы дать заражающий на работу и строительство весёлый фильм, показывающий, какой бодростью насыщена социальная атмосфера».

15 апреля 1933 года состоялись читка и обсуждение сценария «Джаз-комедии». Кинематографическая общественность Москвы вполне серьёзно дебатировала поставленный сценарием вопрос: «Может ли существовать “просто смех”?» Когда сейчас перечитываешь газетный отчет об этом общественном собрании, то диву даешься серьёзной несерьёзности самого вопроса. Разве не об этом говорит первая фраза из отчета, опубликованного «Киногазетой»:

«В течение нескольких часов чинный зал Дома учёных сотрясался от взрывов смеха. Взрослые, серьёзные, очень искушённые в искусстве люди смеялись непосредственно, как дети, забыв о своей взрослости, серьёзности, искушённости.

Хороша, что и говорить!

Они смеялись над приключениями пятнадцати музыкантов, храпящих на разные музыкальные лады, над загулявшей буйволицей Марией Ивановной, над спущенным в трюм парагвайским дирижером, над дошлым парнем Константином Потехиным, ставшим из колхозного пастуха руководителем джаз-банда. Они смеялись над фейерверком блестящих выдумок, трюков, реплик, аттракционов.

Потом смех угас, не потому, что перестало быть смешно, а просто потому, что иссяк источник смеха. Читка «Джаз-комедии» закончилась.

Серьёзные, искушённые в искусстве люди обрели вновь свою серьёзность и искушённость.

– Вещь блестяще талантлива, – сказали они, – но социального хребта в ней нет».

После столь глубокомысленного вывода они стали резать сценарий под корень, как режут сорную траву. Не стоит приводить имён и цитат. Из имён можно составить не одну славную страницу истории кинематографа. Из серьёзных высказываний в Доме учёных сегодня можно составить сборник курьёзов под рубрикой «Нарочно не придумаешь». Получилась бы смешная книжечка. Александрову было не до смеха. Надо было спасать фильм. Он взял слово и сказал:

– Советскую комедию слишком запроблемили, и она перестала быть смешной. Вначале и мы замахнулись на проблемную вещь. Но оказалось, что через джаз и мюзик-холл

больших идей нести нельзя. В итоге нами был намечен определённый материал. Моя задача, как режиссёра, состоит в том, чтобы неразрывно связать фильм с советской почвой, советски «заземлить» его.

Наши основные установки при работе над фильмом чрезвычайно кратки. Тема фильма – бодрость, проблема – оптимизм, форма – музыкальная комедия.

Это объяснение несколько успокоило собравшихся. Сценарий удалось спасти.

«To be, or not to be – that is the question…»

Но возникло новое препятствие. Сценарий, принятый к постановке Государственным управлением кинематографии, встретили в штыки производственники (думаю, что в их среде провели «разъяснительную» работу ярые противники «Джаз-комедии» из числа «искушённых в искусстве»). Бюро цеховой ячейки художественно-постановочного объединения Потылихи вынесло своё решение о сценарии. В нём три грозных пункта:

«Пункт первый. Перед советской кинематографией, в числе ряда других, стоит и задача разрешить в кинокартинах проблему советского смеха на советском материале, в условиях нашей советской действительности. Сценарий «Джаз-комедии» Александрова, Масса и Эрдмана этому основному условию не отвечает, так как, будучи высококачественным художественным произведением, он в известной степени лишь подводит итоги достижений в искусстве буржуазного смеха.

Испытанные положения и трюки мирового буржуазного комедийного и комического фильма, опыт Чаплина, Вестера Китона и их многочисленных подражателей нашли своё отражение, без необходимого критического усвоения, в сценарии «Джаз-комедии».

Не правда ли смешно? Сегодня…

«Хорошо смеётся тот – кто смеётся последним!»

Пункт второй. Даже пастуху доступны высоты искусства. Эта идея вещи служит прикрытием для развернутого показа обычного европейско-американского ревю.

Пункт третий. Считать сценарий «Джаз-комедии» неприемлемым для пуска в производство Московской кинофабрикой треста “Союзфильм”».

Александров: «Не знаю в точности, кто укротил производственников, но подготовка к съёмкам началась вовремя. С момента появления на кинофабрике съёмочной группы началась её открытая борьба против производственного консерватизма. С этой точки зрения съёмочная группа выдвинула ряд новых методов в работе над фильмом, внедрение которых сулило значительный производственный эффект. Достижения американской кинотехники мы решили вовсю использовать на Московской кинофабрике. Более того, произнося завораживающе действующие слова: «Так делают в Америке» – осуществляли технические новинки, которых не знал даже Голливуд».

Вместо возведения больших декораций стали широко применять комбинированные съёмки, в частности методы оптического и перспективного совмещения.

Делали предварительные записи основных фонограмм, под репродукцию которых затем снималось немое изображение. Это, во-первых, упрощало работу с актёрами, которая при музыкальной съёмке требует строго выдержанного темпа и

ритмичности; во-вторых, позволяет производить синхронизированную съёмку ряда кадров при одной фонограмме, пропускаемой несколько раз на съёмке; в-третьих, дает возможность получить синхронные фонограммы высокого качества. И, наконец, транс-парантная съёмка, сущность которой состоит в том, что на любой заранее снятый фон в павильоне можно снять любое необходимое по картине действие. Транспарантный метод дал огромную экономию. Пользуясь им, нет нужды посылать на натуру громоздкие киноэкспедиции.

Такой способ съёмки незаменим при производстве трюковых и фантастических картин.

…Гарри Ллойд, спасаясь от преследования, бежит по карнизу небоскреба, каждый миг рискуя сорваться и полететь вниз на мостовую. Зрители с замиранием сердца следят за смельчаком и облегченно вздыхают, когда он с ловкостью обезьяны по телеграфной проволоке перебирается на противоположную сторону улицы.

А ведь такого рода трюки в Голливуде спокойно снимаются в павильонах по методу транспарантной съёмки без всякого риска для жизни актёра.

По ходу действия в фильме «Весёлые ребята» таким же способом снимались эпизоды у Большого театра и на его сцене, где якобы выступали герои фильма – музыканты, «весёлые факельщики».

Александров: «Владимир Нильсен, мой старый товарищ, коллега ещё по съёмкам «Октября», а теперь оператор джаз-комедии «Весёлые ребята», брал плёнку с видом Большого театра, затем кусок из хроники с его зрительным залом и доснимал на них все необходимые по сюжету моменты.

Делалось это так. Готовый кусок позитива с Большим театром окрашивался по особой рецептуре в красный цвет. Окрашенный позитив заряжался в съёмочный аппарат вместе с негативной плёнкой. В павильоне, где производится съёмка, устанавливался большой синий экран, а перед ним объект, который нужно заснять. Этот объект дает самостоятельное изображение на негативе, так как красные лучи свободно проникают через позитив, окрашенный в красный цвет. Всё окружение объекта, имеющееся уже на позитиве (горы, море, улица и т. д.), попадая на фон синего экрана, также дает негативное изображение, совмещённое с объектом.

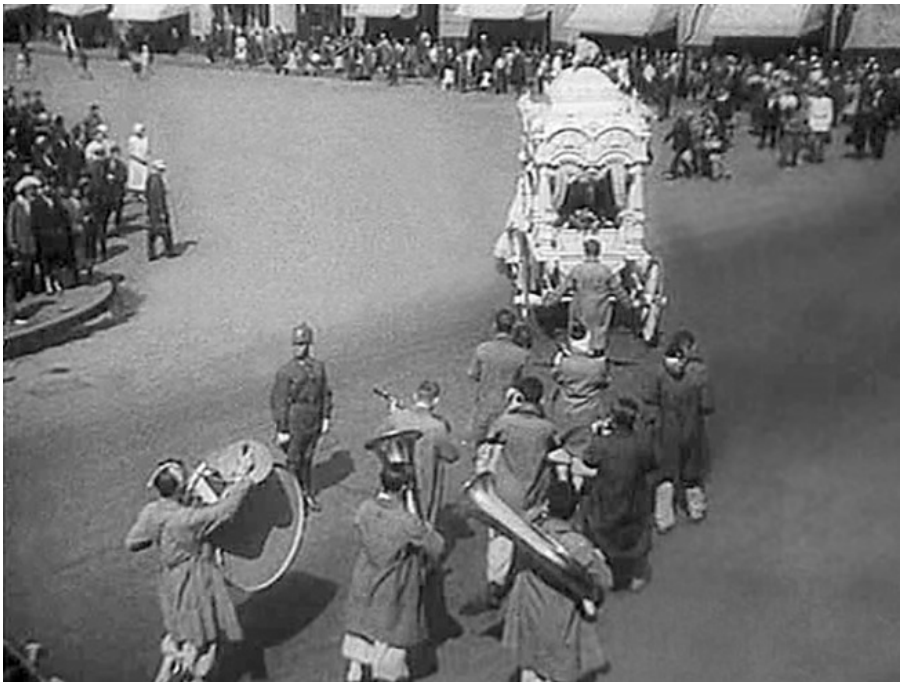
На сцене Большого театра

Мы широко использовали транспарантный метод.

Например, для картины требовалось снять ночью, под проливным дождём бешено мчащийся похоронный катафалк. Технически это сделать было почти невозможно, даже если бы мы вывезли на улицу всю имеющуюся на Потылихе осветительную аппаратуру.

На помощь пришла транспарантная съёмка. Днем оператор Нильсен со своим помощником с маленького грузовичка снял улицы, по которым по режиссёрскому сценарию должен проезжать катафалк. Эти куски фона вместе с плёнкой были заряжены в киноаппарат, и началась транспарантная съёмка.

Катафалк поставлен перед синим экраном, но приподнят на домкратах, чтобы его колеса вертелись в воздухе. Сверху установлен опрыскиватель, обильно поливающий водой артистов, находящихся на катафалке.



Запущенный пропеллер маленького самолета создаёт иллюзию сильного ветра, развевающего одежду артистов, срывающего с них головные уборы.

В итоге зритель видит катафалк, мчащийся под проливным дождём, слышит цокот копыт и шум сильного дождя.

Интересной была и съёмка «Ложи в мюзик-холле». Здесь в качестве транспарантного фона был использован позитив комбинированной съёмки сцены мюзик-холла с макетом. И впервые в истории операторской техники удалось получить двойное комбинированное сочетание: сначала снималась сцена мюзик-холла с макетной надставкой, затем через позитив этой съёмки была доснята ложа со зрителями. В результате трёх совмещённых съёмок – на экране театральный зал и сцена.

Больших трудов стоило провести съёмку многочисленных животных – участников фильма. Но прежде надо было разыскать несколько десятков четвероногих артистов. Тут исключительную расторопность проявил мой ассистент Исидор Симков. На какое-то время он, а не Утёсов стал заправским пастухом. Ведь всё это стадо надо было в условиях кинофабрики кормить, поить, прогуливать и… дрессировать.

Хозяйственники кинофабрики безбожно драли с нас деньги за кормёжку животных. Когда мне в какой уж раз подали на подпись раздутую смету, я завопил: «Если этот грабёж не прекратится, я прикажу гонять стадо в ресторан «Метрополь», где его будут

кормить салатом «Весна». Всё равно дешевле обойдется!»

Угроза подействовала. За овес, жмыхи и сено стали брать поменьше.

В те годы давали о себе знать отголоски нэповских «традиций». Остатки нэповской публики собирались на вечеринки, на которых объедались и напивались. Только в этом состоял их «смысл». Мы намеревались высмеять эти нравы так, как это делают баснописцы через животных. На призыв пастушеской дудочки Кости они врываются в столовую пансиона и пожирают салаты и фрукты, напиваются винами, приготовленными для банкета. Поросёнок, забравшись на стол, опрокидывает бутылку с коньяком и напивается как заправский алкоголик. Бык, которого в фильме зовут Чемберленом, выпивает крюшон, приготовленный в большой стеклянной вазе, и сильно пьянеет. Придумать-то это мы придумали, но как реализовать свой замысел, не знали.

Начали с поросёнка. Поставили его перед тарелкой с коньяком, ткнули носом и, к нашему удивлению, поросёнок с удовольствием вылакал коньяк и превратился в пьяного хулигана. Шатаясь и хрюкая, он ходил по столу, ронял бутылки, сбрасывал тарелки, лихо поддевая их своей хрюшкой, и смело прыгал в неизвестность… Мы ловили его на лету, чтобы он не разбился. В народе говорят: «напился, как свинья». Поработав с пьяными свиньями, я пришёл к выводу, что и пьяная свинья действительно похожа на пьяного человека.

Кадр – шедевр!

Ободренные удачным экспериментом с поросёнком, мы решили попробовать это на огромном быке, которого выбирали на мясной бойне. Поставили перед быком полведра водки и стали ждать… Бык долго принюхивался. Пробовал, но не набрасывался. В конце концов стал пить водку, но во хмелю оказался буйным. Он разорвал верёвку, которой был привязан, выбежал во двор студии «Мосфильм» и начал гоняться за людьми, которые в страхе разбегались и прятались. Мой ассистент приехал на мотоцикле, пьяный бык бросился за ним. Ассистент бросил мотоцикл и взобрался на дерево, а бык бодал рогами мотоцикл до тех пор, пока он не заглох. Во дворе шли натурные съёмки, и, когда бык подбегал, пугая всех угрожающим мычанием, артисты, осветители и вся съёмочная группа прятались куда попало. На месте одной съёмки бык разгромил декоративный газетный киоск… Меня вызвали в дирекцию:

– Что это вы там устраиваете бой быков! Во двор выйти невозможно!

Сурово сказали:

– Этак студия не выполнит сегодняшнего плана! Уберите быка немедленно.

Но как его убрать?!

Решили вызвать пожарную команду, и струями воды из брандспойтов загнали быка в гараж и заперли. Что делать?.. Я отправился на консультацию к знаменитому дрессировщику Владимиру Леонидовичу Дурову. Выслушав меня, он сказал:

– Бык – животное трудное. Недаром говорят: «Упрям, как бык». Приведите его в мой «Уголок», я понаблюдаю за его повадками, характером, поработаю, а месяцев через пять видно будет, что из него получится.

А нам за это время всю картину надо закончить. Ждать было невозможно…

На студии появился бледный человек с удивительно непроницаемыми черными глазами:

– Я слышал, что вам для съёмки нужен пьяный бык? – спросил он.

– Да, – ответили мы. – Важно, чтобы он ходил качающейся пьяной походкой… ложился на пол…

– Я гипнотизер, – сказал бледный человек. – Я могу его загипнотизировать, и он будет как пьяный!

Признаться, я никогда не слышал, чтобы гипнотизировали животных. Но положение у нас было безвыходное, и директор съёмочной группы договорился с черноглазым о финансовой стороне дела.

Чтобы бык не крутил головой, его привязали между двумя

врытыми в землю столбами, а гипнотизер сел напротив быка и стал таращить на него глаза. Надо сказать, что работал он честно. Ни разу не моргнул в течение четырех часов упорного напряжения, но в конце концов ещё более побледнел и, потеряв сознание, упал в обморок. Его унесли в студийную клинику, а с быком ничего не случилось. Он как жевал лениво своё сено, так и продолжал его жевать…

Ассистент Симков привёл циркача, который предложил туго перетянуть проволокой одну переднюю и одну заднюю ногу и тогда быку будет больно, он будет хромать и производить впечатление пьяного. Я считал, что недопустимо истязать болью животное, и не согласился.

А время шло. Декорация стояла, занимая площадь павильона. Мы должны были снимать, выдавать по плану полезный метраж. Наше положение было трагичным.

Дитя «торгсина»

Нас прорабатывали в стенгазете и на разных собраниях «Москинокомбината».

И вот неожиданно появился симпатичный старичок с синими смеющимися глазами. Это был ветеринар-пенсионер.

– Вам надо, чтобы бык был пьяный, но тихий?

– Совершенно верно!

– Быку надо дать водки и изрядно разбавить её бромом. И тогда он будет и пьяный и тихий. Пошатается немного, ляжет и уснёт.

Приняв все необходимые предосторожности, попробовали. Ура! Всё получилось как надо. Бык шатался, ложился, засыпал. Задание было выполнено. Одно мгновение смеха было снято.

Во время съёмки смешных моментов случались и драматические ситуации. По сценарию пастуху Косте не удавалось выгнать быка из дома, тогда он должен был оседлать его и как наездник направить его к выходу.

Исполнитель роли пастуха Кости Леонид Осипович Утёсов отказался ездить верхом на быке.

– Это не моя специальность, – сказал шутливо герой фильма.

Я влез на быка сам, чтобы доказать возможность верховой езды на нашем Чемберлене. Но в это время Любовь Петровна Орлова, игравшая Анюту, робким голосом сказала:

– Разрешите мне попробовать!

– Это рискованно! Это опасно, это не женское дело, – заговорили вокруг.

Но Орлова настаивала:

– Давайте попробуем. Страхуйте меня, если буду падать!

И, не ожидая ответа, смело взобралась по лестнице на спину быка. Его провели до декорации. Орлова примерялась, как лучше удержаться. За рога схватиться было опасно: мотнет головой – и сбросит. Обнаружив на крупе около начала хвоста пучок шерсти, Орлова предложила сидеть на быке лицом к хвосту и в случае чего ухватиться за этот пучок шерсти:

– Так будет ещё смешнее!

И мы решили попробовать. Но во время съёмки Орлова увлеклась и так яростно била быка веником, что он не выдержал, брыкнул задними ногами и сбросил «всадницу». Она сильно ушибла спину и пролежала более месяца в постели. И только после того, как врачи разрешили артистке приступить к работе, мы сняли продолжение сцены с быком.

Смешное и грустное случалось и после того, как зрители смотрели картину.

Персонаж фильма Елена, которую звали «дитя торгсина» (торгсинами назывались магазины, где продавали товары и продукты на золото), принадлежала к числу тех дам, которые преклонялись перед всем заграничным. Намереваясь высмеять это, мы с Н. Эрдманом и В. Массом придумали сцену с барашком. Когда пастух Костя обнаружил в спальне Елены маленького ягнёнка и, слыша её приближающийся голос, пытался спрятать

строптивого, непослушного ягнёнка, он заменял игрушечного барашка, срывал его с площадки на колесиках, выбрасывал в окно, а на место игрушечного ставил живого.

«Дитя торгсина» входит в спальню. Пастух, лаская живого барашка, говорит:

– Игрушка-то до чего здорово сделана! Прямо как живой!

«Дитя торгсина»:

– За границей лучше делают!

Этот эпизод пришлось снимать в январе. Мои помощники не смогли найти маленького барашка и сообщили мне, что в январе окота не бывает. Но мы должны были выполнить план и для этого решили загримировать собач-ку-фокстерьера под ягнёнка. Сшили ему баранью шкуру, сделали копытца и соответствующую головку. Фокстерьер отлично «сыграл» молочного ягнёнка. И когда вышел фильм, я в интервью для газеты «Известия» рассказал эту историю. Через несколько дней стали приходить письма от специалистов-животноводов. Они обвиняли меня в некомпетентности. Заявляли, что у меня устаревшие понятия о животноводстве и что сейчас можно получить барашка в любое время года. Если бы вы, писали они, своевременно запланировали барашка на январь, то получили бы барашка в точно установленный планом срок…

В первых числах сентября 1933 года начались натурные съёмки в Гагре. За пять дней удалось снять ряд сложных сцен на даче «Черный лебедь».

Впервые у нас в стране звуковые съёмки производились непосредственно на пляже, в горах и в гагринском парке.

Тут я должен сказать об особой творческой роли оператора фильма Владимира Нильсена. Он был не только блистательным практиком, но и талантливым теоретиком. Им постоянно владело стремление к освоению новой техники, новых приёмов операторской работы. Мы вместе придумали многие трюки этого перенасыщенного трюками и аттракционами фильма.

Для съёмки натурных сцен на пляже была построена специальная узкоколейная железная дорога. Съёмочный аппарат, установленный на вагонетке, следовал за основными действующими лицами при всех их передвижениях. В результате получалась непрерывная эффектная панорама, дающая зрителю возможность воспринимать действие на пляже в непрерывной динамике, а не отдельными монтажными кусками, как это снималось до сих пор.

Можно сказать, что мы первыми ввели в практику советского кино длинные панорамы.

В Бзыбском ущелье мы построили декорации для вступительной панорамы – марша. Так же, как и на пляже, в ущелье была сооружена временная железная дорога. Нильсен впился в глазок киноаппарата. Вагонетка медленно стала откатываться назад. И, строго следуя ритму заранее записанной фонограммы, в которой торжественно и радостно фанфары возглашают тему марша «Весёлых ребят» и её подхватывает оркестр, её высвистывают флейты, она рассыпается в трелях ксилофонов, разворачивается действие. Распахиваются ворота, открывая просторную перспективу гор, из ворот в широкополой войлочной шляпе, с пастушьим кнутом выходит Костя, сопровождаемый подпасками и стадом. Он поёт:

Легко на сердце от песни весёлой,
Она скучать не даёт никогда,
И любят песню деревни и сёла,
И любят песню большие города.

Светит утреннее солнце, веет ветерок, прилетевший с гор, излучают улыбки лица девушек и детей, встречающих Костю.

Весь утренний мир поёт. Звучат, как ксилофон, перекладины шаткого мостика, по которому вприпрыжку ступает пастух. Поют прутья железной садовой решетки – по ним Костя проводит кнутовищем. Вслед за мостиком и решеткой запевает обожженная глина: Костя в ритм песни постукивает по горшкам, просыхающим на плетне. И металлический звон молотков в

ближней кузнице аккомпанирует песне. А песню подхватывает хор высоких и чистых женских и детских голосов:

Мы можем петь и смеяться, как дети,
Среди упорной борьбы и труда,
Ведь мы такими родились на свете,
Что не сдаёмся нигде и никогда!

Съёмочный аппарат медленно едет перед Костей, широко шагающим в ритм песне, и я уже знаю, что эту песню подхватят, что наша работа простым людям, советским труженикам придётся по душе. В приподнятом настроении группа возвращается в Москву, в ударном темпе ведёт завершающие павильонные съёмки, сознавая, что только выход фильма на экраны покажет на деле, какая комедия нужна советскому народу.

Против «Джаз-комедии» ополчился РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей).

«Литературная газета» в запальчивости договорилась до того, что противопоставила музыкальной кинокомедии «Весёлые ребята» фильм братьев Васильевых «Чапаев» – по жанру героическую эпопею.

Не столько для того, чтобы ворошить прошлое, а ради настоящего и будущего вспоминаю я об этом нелепом сопоставлении. Ведь вот что писалось тогда: «Чапаев зовёт в мир

больших идей и волнующих образов. Он сбрасывает с нашего пути картонные баррикады любителей безыдейного искусства, которым не жаль большого мастерства, потраченного, например, на фильм «Весёлые ребята»».

И под этим «глубокомысленным» текстом эффектный рисунок – сам Василий Иванович Чапаев выметает метлой с экрана персонажей кинокомедии «Весёлые ребята».

Невесёлая складывалась ситуация. Нарком просвещения А.С. Бубнов (ГУКФ входило в состав Наркомата просвещения РСФСР) запретил показ готового фильма. Что делать? Как спасти от незаслуженного поношения своё детище, ещё и не появившееся на свет?

Председатель Госкино Борис Захарович Шумяцкий, горячо поддержавший в своё время сценарий, предложил мне показать фильм Горькому. Дескать, пусть он со своих писательских позиций рассудит, кто прав.

Шумяцкий сговорился с Алексеем Максимовичем, и мы, прихватив коробки с фильмом, отправились на дачу Горького в Горки.

Горький поступил умно, дипломатично. Он пригласил на просмотр сельских комсомольцев из ближайших колхозов, школьников-старшеклассников и наших «противников» – писателей. Фильм сделал всех собравшихся энтузиастами

комедии. Алексей Максимович горячо, со свойственной ему душевной щедростью отозвался о нашем фильме:

– Талантливая, очень талантливая картина… Сделана смело, смотрится весёло и с величайшим интересом. До чего талантливы люди! До чего хорошо играет эта девушка (имеется в виду Любовь Орлова)… Очень хороши все сцены с животными. А какая драка! Это вам не «американский бокс». Сцену драки считаю самой сильной и самой интересной…

– Критики обвиняли нас в американизме.

– Да, – говорил Алексей Максимович, – однако… американцы никогда не осмелятся сделать так… целый ряд эпизодов, какие мы имеем в этом фильме. Здесь я вижу настоящую русскую смелость с большим размахом.

Горький же вскоре после этого организовал показ «Весёлых ребят» для членов Политбюро ЦК нашей партии. Тут оторопь нашла на Шумяцкого. Ему показалось, что фильм ещё не готов, и он приказал везти только две первые части. На всякий случай, без согласования, я прихватил и остальные части. В напряженном ожидании сидел я в соседней с просмотровым залом комнате.

Через какое-то время слышу:

– Вызывайте Александрова с продолжением.

Я поднялся наверх и осторожности ради говорю:

– У меня тут не всё готово.

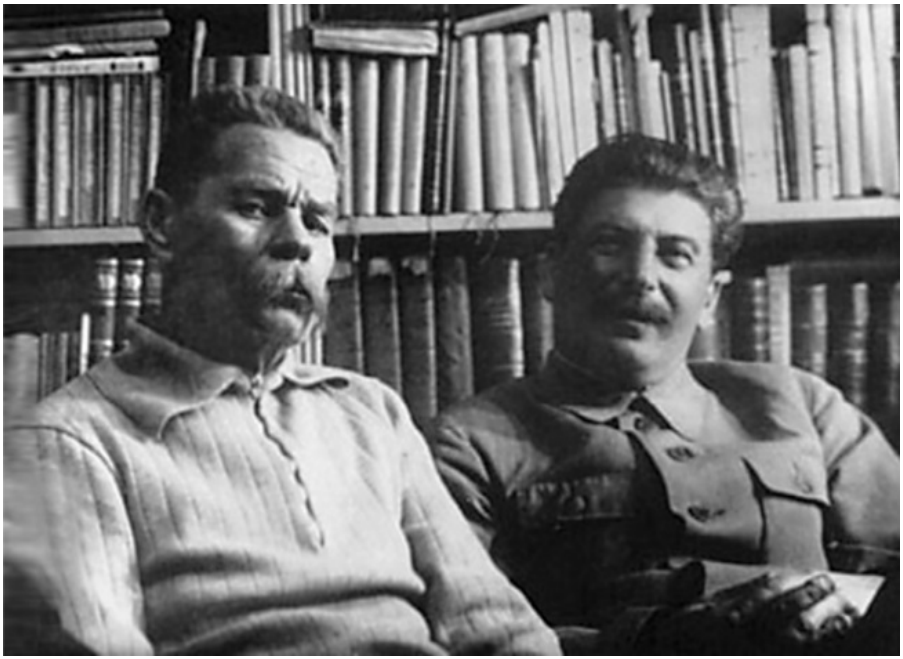
– Ничего, ничего. Показывайте, что есть.

Григорий Александров на даче у Максима Горького

Смотрели «Весёлых ребят» с явным удовольствием. Смеялись, обменивались репликами. По окончании сеанса все, кто был в просмотровом зале, смолкли, ждали, что скажет Сталин.

– Хорошо! Я будто месяц пробыл в отпуске, – сказал он, и все стали возбужденно вспоминать понравившиеся детали кинокомедии.

Я тоже, как и Ушей о встрече
надеюсь, моей никогда и нигде не
пропадет.
Благодарная Л. Орлова
Москва 19-IV-35 г.



А.М. Горький и И.В. Сталин

Само собой разумеется, что запрет на картину был снят, но, прежде чем выпустить «Весёлых ребят» на широкий экран, картину в числе других работ известных советских киномастеров повезли в Венецию на Вторую международную кинематографическую выставку. Чтобы дать представление о том, как там встретили первую советскую музыкальную кинокомедию, позволю себе привести несколько отрывков из газетных статей, посвящённых международной киновыставке.

Б. Шумяцкий, Г. Рошаль, В. Петров, А. Шафран писали из Венеции: «Первая наша большая работа – фильм комедийного жанра «Весёлые ребята» режиссёра Г.В. Александрова по справедливости принимается здесь как новое слово киноискусства, ибо, преодолевая безвкусицу идиотического американского трюка, она указывает, как много может сделать подлинный художник-режиссёр и сценарист, если только он комическую ленту компанует из всего разнообразия элементов киноискусства: слова, образа, мелодии, танца и изобразительного, брызжущего здоровьем и весельем трюка. «Весёлые ребята» неожиданно удивили той широкой улыбкой и молодой бодростью, которые звучат в этом фильме».

Парижский еженедельник журнал-газета «Агентство киноинформации» 30 августа 1934 года из Венеции:

«Русские делегаты сумели превратить своё участие на выставке в огромную пропаганду за их страну. На торжественном вечере, посвящённом русским картинам, показали «Петербургскую ночь», затем «Челюскина» – документальную фильму большой исторической ценности, показывающую одиссею славной экспедиции «Челюскина» в Арктике, «Весёлые ребята» – звуковую комедию, которую смело можно считать самым лучшим произведением этого года.

Блестящим завершением международной киновыставки явилось присуждение советской кинематографии первого приза – золотого кубка выставки».

Успех советских фильмов вызвал крайнее раздражение фашистской итальянской печати. Кинокритики-мракобесы кричали, что «большевики не имеют права уверять мир в том, что они живут веселее всех», и требовали не допускать фильм «Весёлые ребята» как к премированию, так и к публичной демонстрации.

Большим успехом пользовался фильм во Франции и в других странах Европы. Настоящим успехом сопровождалась демонстрация фильма в Америке. «Нью-Йорк тайме» писала в те дни: «Вы думаете, что Москва только борется, учится, трудится? Вы ошибаетесь… Москва смеётся! И так заразительно, бодро и весело, что вы будете смеяться вместе с ней».

Эту мысль ещё более ярко выразил Чарльз Чаплин. Он сказал: «Александров открыл для Америки новую Россию. До «Весёлых ребят» американцы знали Россию Достоевского, теперь они увидели большие сдвиги в психологии людей. Люди бодро и весело смеются. Это – большая победа. Это агитирует больше, чем доказательство стрельбой и речами».

Любовь Орлова, Чарли Чаплин и Григорий Александров

Каково было нашему кинозрителю, замученному почти двухлетней дискуссией о «Джаз-комедии», которую в СССР всё ещё не показывали, получать всё новые и новые сообщения из-за рубежа о триумфе «Весёлых ребят». За три месяца до выхода фильма на советский экран «Киногазета» сообщила: «В конце сентября в Лондонской киноакадемии состоялся просмотр советского фильма «Весёлые ребята». Просмотр устраивался для прессы. Он был прекрасно организован. Английские надписи делали фильм понятным каждому. В переполненном зале присутствовали корреспонденты многочисленных кино-журналов, а также представители «Таймс», «Дейли телеграф», «Дейли геральд» и других газет.

Картина вызвала бурю аплодисментов. По окончании просмотра представители прессы высказали своё восхищение советским фильмом».

В декабре 1934 года фильм наконец-то вышел на экраны

страны. И очень скоро прекратились дискуссии.

Согласитесь, Алексей Максимович и внучки его Даша с Марфой фильму «Весёлые ребята» заботливые покровители!

В адрес Московской кинофабрики пошли письма.

«В наше время, в наше удивительное время, когда социалистическое строительство проникнуто духом бодрости, живости и энергии, такие картины нужны, как нужна нам наша повседневная деятельность. На этих картинах мы отдыхаем, в них тот дух, которым проникнут весь быт Советского Союза». Это письмо известного советского полярника Р.Л. Самойловича.

«Наши флагманы (командиры бригад, дивизионов) и начальники политотделов были приглашены на просмотр «Весёлых ребят» непосредственно с кораблей, фортов и своих учреждений, т. е. прямо с работы, причем работы очень напряженной и ответственной.

Именно поэтому успех картины был так значителен и в то же время закономерен.

Просмотр, вернее, фильм попал в цель. Полтора часа подлинного отдыха и хорошего бодрого смеха – именно то, что нужно напряженно работающему человеку, который завтра с утра опять встанет на работу». Это телеграмма начальника штаба морских сил Балтийского моря Исакова. Он возглавлял морские силы в блокадном Ленинграде, Герой Советского Союза, полный адмирал.

Похоже было на то, что советский зритель картину принял. Фильм – все 5737 копий – амортизировался до предела. Его несколько лет назад реконструировали, обновили фонограмму.

Песни из кинофильма «Весёлые ребята» и сегодня любимы миллионами людей. Их помнят, их поют.

После войны, когда шёл суд над военными преступниками, Г.В. Александров получил из Нюрнберга следующую телеграмму:

«После заседания Международного военного трибунала в особом зале, не там, где судят гитлеровских преступников, советская делегация вместе с иностранными корреспондентами смотрела Ваш неувядаемый, вечно юный и талантливый фильм «Весёлые ребята». С огромной радостью констатируем: картина выдержала испытания временем. Отличная игра Любови Орловой, Леонида Утёсова и всего дружного коллектива «Весёлых ребят» вызвала общее восхищение всего зала. Картину принимали прекрасно.

Наши иностранные коллеги с большим одобрением отзывались о Вашей превосходной картине. Для нас же, советских людей, находящихся вдали от родины, в городе, где идёт суд над преступной бандой заправил гитлеровской Германии, вдвойне приятно было видеть наших любимых артистов, слушать песни, милые сердцу русского человека.

Фильм «Весёлые ребята» явился отличной разрядкой после всего того ужаса, страшных преступлений, которые раскрываются сейчас перед трибуналом.

Шлю искренний привет Вам и Любови Петровне.

Долгополов, корр. “Известий”»

А тогда, в тридцать четвертом, вернее, в самом начале 1935-го… праздновалось 15-летие советской кинематографии. Советское правительство отметило наградами особые заслуги ряда работников кино. Меня наградили орденом Красной Звезды. При вручении ордена я недоумевал, почему меня награждают военным орденом. Михаил Иванович Калинин, который, как всегда, был в курсе дел, знал, с каким боем прошла на экран кинокомедия «Весёлые ребята», добродушно улыбнулся и то ли в шутку, то ли всерьёз дал исчерпывающее объяснение:

– За храбрость и смелость в борьбе с трудностями кинокомедии».

М.И. Калинин вручает Орловой орден. Кремль, 27 апреля 1938 года

Песня о Родине

Фильм «Весёлые ребята» был принят широкими массами зрителей. Молодёжь запела песни Дунаевского и Лебедева-Кумача с первого дня выхода фильма. Они широко распространились по всей стране. В первомайские праздники и на октябрьских парадах на всех улицах и площадях звучали слова и музыка «Марша весёлых ребят»:

Нам песня строить и жить помогает,
Она, как друг, нас к победе ведёт,
И тот, кто с песней по жизни шагает,
Тот никогда и нигде не пропадёт!

Но для того чтобы так же уверенно шагать дальше, создателям кинофильма было о чем подумать. Восторженно принятый молодёжью фильм в то же время не был лишен недостатков. На Первом съезде писателей Алексей Сурков заявил: «У нас за последние годы и среди людей, делающих художественную политику, и среди овеществляющих эту политику в произведениях развелось довольно многочисленное племя адептов культивирования смехотворства и развлекательства во что бы то ни стало. Прискорбным продуктом этой «лимонадной» идеологии считаю, например, недавно виденную нами картину «Весёлые ребята», картину, дающую апофеоз пошлости, где во имя «рассмешить» во что бы то ни стало во вневременной и вне-пространственный дворец, как в ноев ковчег, загоняется всякой твари по паре, где для увеселения «почтеннейшей публики» издевательски пародируется настоящая музыка, где для той же «благородной» цели утёсовские оркестранты, «догоняя и перегоняя» героев американских боевиков, утомительно долго тузят друг друга, раздирая на себе ни в чем не повинные москвошвейские пиджаки и штаны. Создав дикую помесь пастушьей пасторали с американским боевиком, авторы, наверное, думали, что честно выполнили социальный заказ на смех».

Эта более чем резкая критика обижала, но и заставляла задуматься. Размышляя над обвинениями в бездумности и легкомыслии, я понимал, что «Весёлые ребята» – в известном смысле этап в овладении секретами музыкальной комедии, что обвинения в отсутствии стройного сюжета и в малой социальной содержательности не совсем беспочвенны.

Действительно, в «Весёлых ребятах» нет стройного сюжета, значительных идей, крупных характеров. Об этом ясно сказано в интервью, которое Александров дал «Киногазете» 22 ноября 1934 года, накануне выхода фильма на экраны страны: «Наряду с большими задачами политического и культурно-просветительного порядка перед советской кинематографией стоит задача создать фильмы, дающие отдых и развлечение массовому советскому зрителю.

Эти фильмы должны в конечном счете занять место старых опереток, прийти на смену избитых мюзик-холльных аттракционов, музыка этих фильмов должна вытеснить распространённый жанр «жестоких романсов» и бульварно-блатных песен».

И с этой задачей фильм «Весёлые ребята» справился весьма своеобразно. Мечтая дать «отдых и развлечение массовому советскому зрителю», И.О. Дунаевский и В.И. Лебедев-Кумач дали ему песню, которая, как оказалось, «строить и жить помогает и скучать не даёт никогда». На совещании стахановцев в ноябре 1935 года, в заключительный день, когда, как писали «Известия»: «Громадное, единое, великое чувство совместности, общего дела, его исторического величия вылилось в настоящую симфонию радости и восторга, «Интернационал» запелся «сам собой», и его торжественные звуки неслись ввысь, точно они шли из

тысячеголосого неземного органа. И вдруг – точно птицы радостной весны! – зазвенели сотни молодых голосов, запевших песню бодрости и юности».

Съезд стахановцев пел «Марш весёлых ребят»:

И тот, кто с песней по жизни шагает,
Тот никогда и нигде не пропадёт!

Корреспонденты, газетчики, рассказывая об этом, подчеркивали, что делегаты пели «необычную, неслыханную на наших съездах песню».

И весной 1936 года на X съезде комсомола звучали облетевшие всю страну крылатые слова этой песни:

Мы всё добудем, поймём и откроем:
Холодный полюс и свод голубой!
Когда страна быть прикажет героем,
У нас героем становится любой!

Фильм «Весёлые ребята» с триумфом шёл по стране. Но жизнь выдвигала новые задачи. И киноискусство должно было более активно пропагандировать нашу самую передовую в мире идеологию. Увиденное в Московском мюзик-холле обозрение

«Под куполом цирка» увлекло Александрова злободневностью сюжета. История отношений антрепренёра-расиста с зависимой от него, обременённой маленьким сыном с черным цветом кожи артисткой представлялась жгучим, остросовременным материалом. Конфликт этот день ото дня приобретал всё большую остроту и актуальность. В Германии хозяйничал Гитлер. В Абиссинии итальянские фашисты ради достижения своих захватнических целей травили газом коренных жителей – негров.

Александров обратился к авторам сценария «Под куполом цирка» И. Ильфу и Е. Петрову с предложением превратить мюзик-холльное обозрение в киносценарий. Они включили в работу Валентина Катаева, который разрабатывал сюжетные ходы. Месяца полтора они были неразлучны. Вместе с Ильфом и Петровым отправились в Ленинград, чтобы освободиться от повседневных дел. Метод работы был таков: режиссёр, имевший в общем вполне сложившееся представление о фильме, ставил задачу на тот или иной кадр. Написанное вместе обсуждалось, углублялось, уточнялось. Испытывая режиссёрский «диктат», знаменитые писатели не очень-то горели на работе. Тем не менее основа сценария была сделана. К сожалению, Ильф и Петров в разгар работы над сценарием, быстренько собрали чемоданы и укатили в «одноэтажную» Америку.

Пришлось засучив рукава писать и переписывать, разрабатывать едва намеченные сцены и заново создавать такие важные для фильма эпизоды, как «Пролог», «Колыбельная»

и другие.

Воспеть интернационализм советского общества можно было особенно убедительно, если противопоставить им варварские, человеконенавистнические расовые законы фашизма.

Александров: «С наглыми проявлениями расизма мне не раз доводилось сталкиваться в США. Материал для «Пролога» был взят мною из рассказов очевидцев. Мы поставили перед фильмом задачу – всю силу жанра, всю его мощь мобилизовать на служение ведущей мысли: подвергнуть жестокому осмеянию и разоблачению фашистскую расовую политику и показать силу интернациональной солидарности».

…Искаженное ужасом лицо женщины смотрит с полосы американской газеты. Эта женщина бежит, прижимая к груди ребёнка. Она бежит мимо ярмарочных балаганов и маленькой железнодорожной станции. Бежит по змеящимся железнодорожным путям. Её преследует толпа.

Потные лица, жирные животы, шляпы набекрень, полосатые подтяжки американских лавочников. Слышатся их хриплое дыхание, их звериные вопли: «Бей! Держи!» Из последних сил женщина устремляется за уходящим поездом, повисает на поручнях и, вырвавшись из цепких пальцев одного из настигавших её преследователей, теряя сознание, вваливается в вагон и падает на руки человека, который волей жестокой судьбы станет её хозяином, её тираном, – циркового антрепренёра Кнейшица.

Напряжённый драматизм пролога сменяется светлым, беззаботным юмором эпизодов, рисующих работу советского цирка.

Пролог соединён с первым эпизодом в советском цирке: вагон, в который вскочила Марион, удаляется в глубину кадра, и аппарат, быстро наезжая, как бы догоняет его и фиксирует марку железнодорожной компании, изображающую полусферу глобуса с западным полушарием и буквами «США». Внезапно глобус начинает вращаться и повторяется восточным полушарием с надписью: «СССР». И тут глобус начинает падать в глубину кадра и оказывается мячом, летящим из-под купола цирка на арену, где его ловит морской лев из труппы Дурова.

«Цирк», аттракцион «Полёт на Луну». 1936 г.

Алексанров: «Цирк любили и знали Ильф и Петров. Цирк был и моею пламенной страстью. Жизнь советского цирка была близка нам и понятна. И оттого, наверное, удались нам весёлые репризы, а язык диалогов отличает неподдельный юмор, вкус. Участие в создании сценария фильма целой плеяды блистательных писателей, несомненно, способствовало тому, что

драматургия фильма отличалась стройностью и закономерностью. Однако неожиданно возникла конфликтная ситуация. И. Ильф и Е. Петров выразили несогласие с режиссёром и сняли свои имена с титульных титров фильма. В силу своей кинематографической некомпетентности они требовали, чтобы я перестал быть самим собой. Дело это прошлое. Но ради будущего здесь следует заметить, что я лично не верю в фильм, который сделан по сценарию, не тронутому рукой режиссёра. Вспомним «Стачку» и «Броненосец». Выбрав из грандиозного литературного труда Н.Ф. Агаджановой полторы странички, Эйзенштейн чисто кинематографически развил их в полнометражный шедевр – фильм «Броненосец “Потёмкин”». Вполне допускаю, что уважаемые мною писатели и не подозревали, что у кинорежиссёра есть свой специфический язык, свои средства выразительности. Если бы я рабски подчинился написанному ими, это был бы какой-то совсем другой фильм. Конфликт не успел разгореться».

«Полёт на Луну»? Нет – к звёздам!

За фильм «Цирк» проголосовал зритель. «Цирк» побил все рекорды кинопроката. Новый, рождённый в нашем творческом коллективе жанр музыкальной кинокомедии окончательно завоевал себе право на признание публики. Немаловажно и суждение специалистов. Автор монографии «Советская

кинокомедия» профессор Р.Н. Юренев писал:

«В сущности, центральный драматический конфликт фильма прост. Он строится на желании директора советского цирка вместе с режиссёром Мартыновым поставить свой номер «Полёт в стратосферу» не хуже, чем заграничный, импортный, стоящий много долларов номер Кнейшица и Марион Диксон «Полёт на Луну». В развитии сюжета участвуют традиционные амплуа музыкальной комедии: дуэт героев – Марион и Мартынов, комедийный дуэт – Раечка, дочь директора цирка, и её жених Скамейкин, конструктор-любитель, злодей – Кнейшиц и благородный отец – директор. Пройдя через неудачу (Кнейшиц угощает Раечку тортом, она прибавляет в весе, и первая проба советского номера кончается неудачно), через комедийную путаницу (Кнейшиц подсовывает Скамейкину любовное письмо Марион, адресованное Мартынову), через мелодраматическую сцену (объяснение Кнейшица с Марион) и сцену взаимных обманов (история с похищением Раечки и Скамейкина), сюжет приходит к благополучному концу: советский номер исполняется с участием соединившихся возлюбленных – Марион и Мартынова.

Я намеренно обнажил сюжетную схему, чтобы показать, что обвинение Александрова в отступлении от комедийности, в мелодраматизме, имевшее место со стороны некоторых критиков фильма, лишено основания. В основу фильма положены типичный, можно сказать, даже привычный комедийный сюжет и не менее апробированные комедийные образы. Простой, ясно построенный, содержащий в себе разнообразные эффекты, сюжет этот служит как бы канвой, на которой Александров вышил сложные и далеко не трафаретные узоры.

Пролог с его подлинным драматизмом заставлял зрителя относиться к Марион и к Кнейшицу гораздо серьёзнее, чем это заслуживали обычные комедийные персонажи. И это дало возможность режиссёру усилить лирические и драматические ноты образа Марион, а для характеристики Кнейшица найти сильные сатирические звучания.

Чёткость сюжетной схемы позволила режиссёру делать смелые отклонения от основной драматической линии и подробно разрабатывать вставные эпизоды – оба цирковых номера, комедийный эпизод Скамейкина в клетке львов, пародийный номер «Чудо XX века 1903 года» и, наконец, знаменитую «Колыбельную».

Если отсутствие общей идеи и темы, а также единого сюжета в «Весёлых ребятах» повлекло за собой распад фильма на самостоятельные, не связанные между собой аттракционы, то сюжет «Цирка» выдерживал дополнительную нагрузку в виде

разросшихся вставных эпизодов. Они не разрушали его, а, напротив, обогащали. И это происходило оттого, что большинство вставных эпизодов заключало в себе мысли, помогающие раскрыть основную идею фильма…

Другим положительным качеством драматургии «Цирка» явились яркие и остроумные характеристики действующих лиц, позволившие талантливым актёрам полностью раскрыть свои творческие возможности.

В первую очередь это относится к Любови Орловой. Драматизм пролога придает образу Марион Диксон значительность и сложность: за внешним блеском американской «звезды» скрывается какая-то роковая тайна, какая-то личная драма. И актриса прекрасно использует это качество роли.

Стильно!

Сначала она выразительно показывает, что блеск и непринужденность, с которыми исполняется опасный номер, достигаются ценою большого напряжения, ценою преодоления страха. Торжественный выход – антрэ, эффектный танец на дуле пушки сменяются кратким крупным планом: лицо Мэри, опускающейся в жерло, выражает ужас, она торопливо крестится в ожидании выстрела. И хотя, взлетев под купол цирка и уцепившись там за трапецию в виде полумесяца, Орлова – Марион вновь обретает беззаботный и кокетливый вид, хотя её песенка звучит игриво, а акробатические упражнения поражают легкостью, у зрителя остается ощущение того, как трудно всё это даётся…

С развитием действия двойственность образа увеличивается. Не успевают замолкнуть овации публики, а Марион уже лежит на полу своей уборной и слабым, покорным жестом защищает голову от удара Кнейшица: не только опасен труд американской знаменитости, но и бесправна, безрадостна, унизительна её жизнь.

В эту унылую жизнь входит новое, светлое чувство любви. Советский режиссёр Мартынов, большой, сильный, добрый, с восторгом смотрит на Мэри, не замечая ни растерянности, ни боязни в её глазах. К Мэри вместе с любовью приходит сначала смутное, а затем острое ощущение большой, сильной, доброй страны, где люди живут радостно и свободно. Мартынов поёт[2]:

Широка страна моя родная,
Много в ней лесов, полей и рек.
Я другой такой страны не знаю,
Где так вольно дышит человек!»

Здесь я прерву затянувшуюся, но весьма полезную для обстоятельного разговора о фильме выдержку из книги Р.Н. Юренева и дам *слово Александрову:*

«К созданию фильма я вновь привлёк композитора И.О. Дунаевского и поэта В.И. Лебедева-Кумача[3].

Сергей Столяров и Любовь Орлова в фильме «Цирк»

Кино – искусство коллективное. «Я создал», «мой фильм» – эти формулы самолюбования менее всего подходят к киноискусству. Заслуга С.М. Эйзенштейна не в том, что он, работая над своими фильмами, всё лично сотворил, создал, а главным образом в том, что он умел увлечь, заразить, подчинить своему замыслу, своей творческой воле работавших с ним людей.

В пору создания кинофильма «Цирк» в нашей Советской стране шла подготовка к принятию Конституции СССР. В связи с этим огромной важности событием новым высоким смыслом наполнилось слово «Родина». Так что задуманная мной и предложенная как тема для Дунаевского и Лебедева-Кумача «Песня о Родине» была делом исключительно ответственным. Поэтому и композитор, и поэт вместе со всем киносъёмочным коллективом стремились создать такую песню, которая, как в волшебном кристалле, отразила бы сущность, идею всего фильма: «Наша Родина – мать трудящихся всех национальностей и цветов кожи».

Это была огромной важности задача. Понятие «социалистическая Родина», давно уже ставшее реальностью, нужно было выразить в художественном образе большого масштаба. Таким художественным образом стала «Песня о Родине». Эпоха, страна победившего социализма нуждались в такой песне.

Композитор-орденоносец Исаак Дунаевский

Когда мы обсуждали первый стихотворный вариант «Песни о Родине», то пришли к выводу, что в нём всё правильно, но петь эту песню не будут, потому что она тяжела, громоздка. В ней преобладают не певучие слова, а лозунги. Композитор и поэт разработали второй вариант. Он оказался легким, доходчивым, но его нельзя было назвать великим именем «Родина». Работа продолжалась. В спорах и даже в ссорах мы пытались найти то, что нам виделось в мечтах. Иногда наши мнения расходились, и мы прекращали работу. Затем, конечно, одумывались и работа возобновлялась. Так появилось 36 вариантов «Песни о Родине». Но все они, на наш взгляд, не отвечали тем требованиям, которые мы перед собой ставили. И только тридцать седьмой вариант – «Широка страна моя родная» – нас удовлетворил.

Дунаевский жил в то время в Ленинграде, а я в Москве. Он часто звонил мне и играл эскизы мелодии, положив телефонную трубку на рояль. Однажды в разгар работы над фильмом «Цирк» он позвонил мне около полуночи и сказал, что проиграет новую мелодию. Я услышал, как трубка стукнула о крышку рояля, но потом что-то затрещало, звук заглох. Я долго говорил: «Алло! алло!», но ответа не было. И, наконец, я услышал звуки рояля. Мелодия показалась мне странной. Я решил, что Дунаевский меня разыгрывает. Ту какофонию, которую я слышал, никак нельзя было назвать «Песней о Родине». Затем связь и вовсе

прервалась, и я не мог вторично дозвониться композитору. На другой день Дунаевский приехал в Москву.

– Что вы мне вчера играли? – спросил я его.

– Мелодию для «Песни о Родине», – ответил он.

– Не может этого быть! – И мы оба подошли к роялю. – Сыграйте-ка её ещё раз!

Любовь Орлова и её композитор

К счастью, это было совсем не то, что я слышал по телефону. Дунаевский сыграл первый вариант той самой мелодии, которую теперь знают все. По телефону же я слышал радиопередачу, включившуюся в телефонную сеть. Как оказалось, это была музыка балета «левого» толка…

Случилось так, что ещё до выхода фильма «Цирк» на экран «Песню о Родине» передали по радио, и она полетела во все концы нашей страны. Её услышали и на уральском прииске «Журавлик». Молодежь разучила песню и спела её на демонстрации 7 ноября. И только много месяцев спустя фильм «Цирк» пришёл к ним в поселок. Увидев картину, комсомольцы послали восторженное письмо на киностудию «Мосфильм». Там, в частности, говорилось: «Дорогие товарищи! Вы совершенно правильно сделали, что взяли *народную* «Песню о Родине» и вставили её в свою картину».

Мне думается, что это лучшая похвала, которую может получить и композитор, и поэт-песенник за свою работу.

Ребятам и в голову не пришло, что около двух лет мы искали

эту песню, что это результат большого труда композитора и поэта».

Надо сказать, что предшествующие 36 вариантов были также стоящими песнями. У композитора И. О. Дунаевского, таким образом, оказалось много хорошего, готового музыкального материала для будущих фильмов. Впоследствии из этих вариантов «Песни о Родине» сложились физкультурные марши и песни героев других кинокартин. Они имеют успех до сих пор. Упорная и честная работа не пропадает даром. Она дает свои большие и плодотворные результаты.

«Цирк» – музыкальная комедия, и, создавая этот фильм, Г.В. Александров и съёмочный коллектив не собирались отступать от выработанного в ходе работы над «Весёлыми ребятами» метода. Считая музыку основным компонентом картины, подчинили музыке не только динамическое и эмоциональное развитие сюжета, но и весь ритм нового фильма. Задолго до начала съёмок Александров с Дунаевским разрабатывали подробный музыкальный сценарий и партитуру. Драматургическое развитие музыкальных тем часто влияло на литературный сценарий.

Александров: «По мере роста музыкальных аппетитов режиссёра и композитора литературный сценарий подвергался сокращениям, корректировке. (Мне кажется, что кинокритика до сих пор не выработала соответствующих этому оригинальному, ни на что другое не похожему, жанру эстетических критериев и умения при анализе выделить в музыкальной кинокомедии главное – музыкальную драматургию фильма! – *Ю.В*'.) Целые эпизоды скрупулезно, с точностью до секунд отрабатывались и записывались нами, когда ещё не было снято ни одного метра плёнки. Чтобы делать действительно музыкальные фильмы, мы вели съёмку под готовую фонограмму.

Когда я предложил это ещё при подготовке «Весёлых ребят», на меня зашикали: «Виданное ли это дело!»

Пришлось пустить в ход главный аргумент: «В Америке все так снимают!» Поверили на слово, согласились с моим предложением, хотя в Америке в ту пору под фонограмму снимал один Уолт Дисней, да и то рисованные фильмы».

Дунаевский, работая с огромным воодушевлением, написал для «Цирка» более 30 музыкальных номеров. Все они – и торжественный марш-антрэ, и лирический «Лунный вальс», и трогательная «Колыбельная», и задорные куплеты Мэри – живут самостоятельно по сей день. И, как знать, получили бы наши фильмы такой всенародный успех, который выпал на их долю, если бы Александров не встретился с композитором Дунаевским и поэтом Лебедевым-Кумачом.

Естественно, что в какой-то степени и песни Дунаевского своей популярностью обязаны тем фильмам. О том, как совместно работали режиссёр и композитор, Исаак Осипович Дунаевский рассказал в своё время:

«Создание музыкального фильма поставило перед киностудиями вопрос о высокой профессионализации всего звукового и съёмочного процесса, устранении кустарщины, царившей в кинопроизводстве, мешавшей выявлению тех огромных идейных богатств, которые заключала в себе наша молодая звуковая кинематография.

Композитор сталинской эпохи

Любовь Орлова 1938 г.

Огромная роль музыки, построение на её основе больших эпизодов, целых частей фильма не могли ужиться в этой кустарщине. И вот впервые в советской кинематографии музыка рождается вместе со сценарием. Музыкальный образ порождает образ сюжетный, а процесс звукозаписи предшествует процессу съёмки. Ещё в «Весёлых ребятах» мы это нащупывали довольно несмело, хотя и сознавали полнейшую необходимость высокой

профессионализации и чёткости всего процесса. Вспоминается первая панорама из «Весёлых ребят» – «шествие Кости». Мы создали тогда черновую фонограмму, записывая её с неполным оркестром в расчете на то, что после съёмки подправим. Сколько лишних трудов, сколько нервов стоила нам эта пресловутая «подправка»! А эпизод «музыкальной драки» из того же фильма? Всё это делалось ощупью, и благодаря этому многое было технически несовершенно, ритмически несинхронно. Сколько горя причинила нам массовая печать, которая впервые столкнулась с необходимостью четкой синхронизации изображения и звука. Всё это ушло в прошлое, многому научило нас. Этот опыт пригодился при создании «Цирка». Мы отказались от черновых фонограмм и заменили их фонограммами окончательными.

Это совершенно новая специфика, это особый эмоциональный мир, в котором вынуждены жить все создающие картину, начиная от режиссёра и кончая техническим работником. Создается музыка будущего эпизода, оркеструется по сценарным и изобразительным предположениям, которые в сознании режиссёра, композитора и актёра уже являются реальными, хотя и не существуют ещё на плёнке. Вот в этом месте будет то-то, а в этом то-то, и от этого «то-то» уже нельзя будет отказаться, раз фонограмма будет записана. Это приучает нас к жёсткой художественной дисциплине, к чрезвычайно серьёзному отбору художественных замыслов, это придает невероятную гибкость сценарию, в своих отдельных частях изменяющемуся в зависимости от той или иной музыкальной и ритмической находки. Мало того, что актёр и актриса, участвующие в этом эпизоде, записываемом на фонограмму, должны у микрофона переживать те ощущения, те эмоции, которые они должны будут в дальнейшем почти буквально повторить перед объективом съёмочного аппарата. Это очень трудно, ибо после записи фонограммы отступления нет (конечно, исключая возможность переписывать фонограмму заново). После записи фонограмма прослушивается, отбирается нужный вариант, который поступает в съёмочную работу. Фонограмма транслируется в ателье, где происходит съёмка, и тут-то актёры дополняют зрительно то, что ранее у микрофона они мысленно себе представляли. Потом эти две плёнки, звуковая и изобразительная, идут в монтажный стол.

В «Цирке» много музыки, написанной до съёмки; в «Волге-Волге» почти вся музыка написана до того, как тот или иной эпизод снимался.

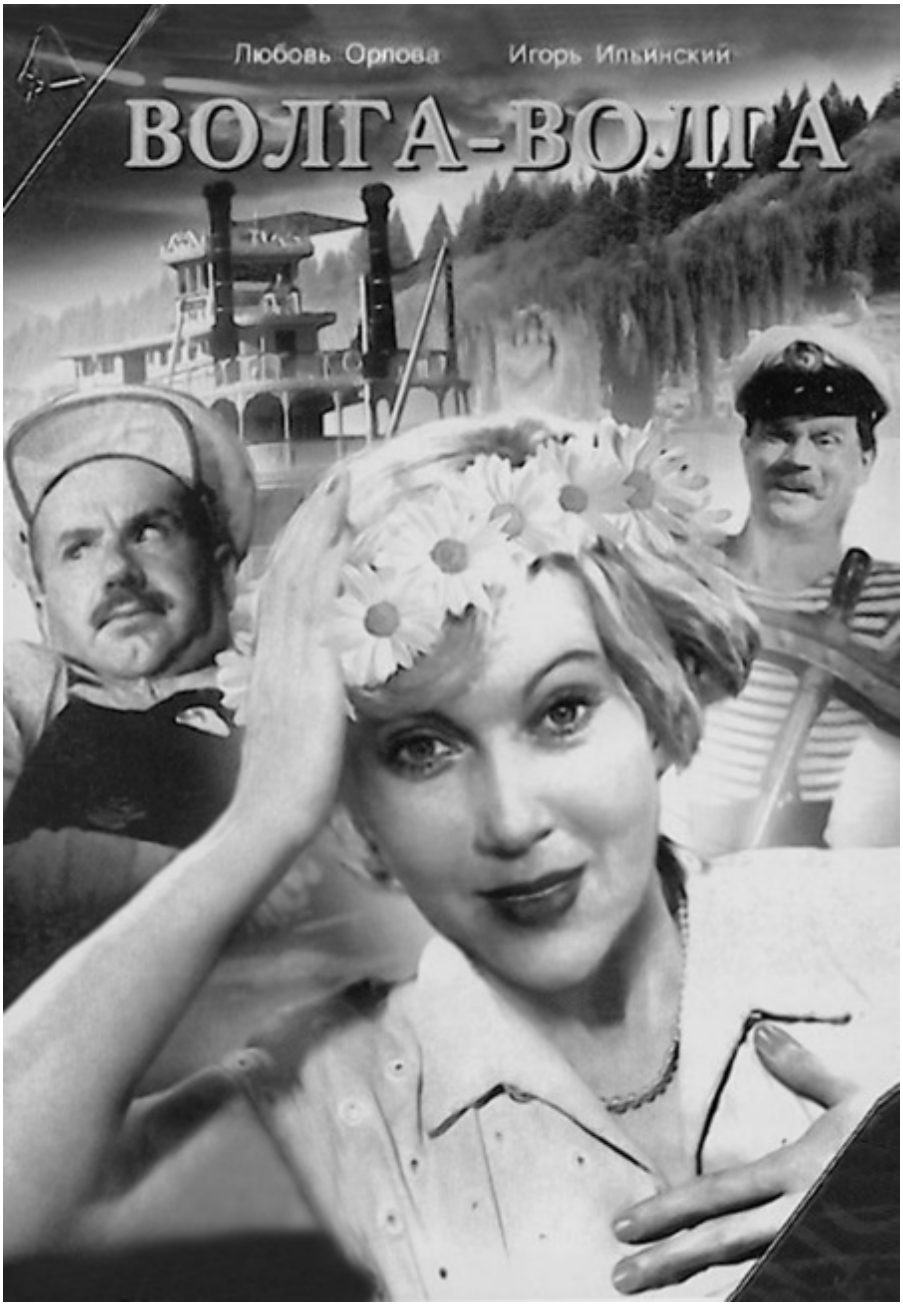
Если резюмировать в нескольких словах всё сказанное о процессе создания музыкальной кинокартины, то это можно

выразить так: фонограмма для нас является единственным эмоционально-смысловым фактором построения фильма. Всё, что в этой фонограмме заложено, обязательно к изобразительному выявлению».

Высказывание Дунаевского больше похоже на серьёзное исследование нашего метода работы над музыкальными фильмами. Найденный в своё время мною и Дунаевским рабочий принцип делания действительно музыкальных, а не иллюстрированных музыкой фильмов, к сожалению, забыт, утерян. А ведь истинно комедийных музыкальных историй происходит в реальной действительности множество. И мастерства нынешним кинодраматургам не занимать. И добрый десяток талантливых композиторов, работающих в кино, мы назовём. И талантливые режиссёры, мастера комедийного жанра есть у нас. Всё есть. А вот музыкальные кинокомедии случаются редко, очень редко…

Эту книгу будут читать молодые. Вслушайтесь в рассказ композитора, молодые! В нём ключ к успеху! Песня нужна фильму, как крылья птице. Особенно если песня не вставной номер, а действующее лицо.

Александров: «Перед тем как приступить к съёмкам фильма «Волга-Волга», наша творческая группа на паровой яхте «Свияга» совершила путешествие по Москве-реке, Оке, Волге, Каме, Белой и Чусовой. Мы приставали чуть ли не у каждого города и села да и в безлюдных местах бросали якорь: знакомились с самодеятельностью городов, новостроек, сёл и деревень, выбирали места для будущих съёмок.



И вот однажды тёплым летним вечером оказались в Чебоксарах. На закате солнца мы сидели с Дунаевским на волжском берегу и обсуждали наши дела. Вдруг послышалось: кто-то поёт. Оказалось, поёт пастух-чуваш. Поёт на своём родном языке. Мы подошли к нему.

– Что это за песня?

– Это моя песня, я сам сложил ее, – ответил пастух.

– О чем вы поёте?

– О песне.

– Переведите, пожалуйста, на русский, – попросили мы его.

То, что сказал пастух-чуваш, произвело на нас огромное впечатление. Оказывается, он пел вот что: “Моё богатство – это песня. Долго, долго мы не могли с тобой видеться, и лишь теперь решился я подойти. О, песня! Что значит она! Из неё, если захотеть, можно сшить знамя!”»

Музыка кинофильма «Цирк» сразу же по выходе картины на массовый экран завоевала всенародное признание. Популярность песен Дунаевского и Лебедева-Кумача превзошла все известные рекорды.

Пословица гласит: «Одни поют, что знают, другие знают, что они поют». Дунаевский и Лебедев-Кумач знали, что и для чего хотят петь, что хотят выразить своей песней. Они не успокаивались, пока не добивались результата. Народная артистка СССР Любовь Петровна Орлова, первая исполнительница многих песен Дунаевского и Лебедева-Кумача, не раз говорила, что каждая их песня раскрывала перед ней, актрисой, суть создаваемого образа, его душу, помогала создать этот образ. Они работали с большим уважением и любовью к народу, для которого создавали свои произведения.

На даче во Внукове. 1960-е гг.

«Василий Иванович Лебедев-Кумач, – вспоминала Любовь Петровна, – никогда не щадил своё авторское самолюбие, если нужно было ещё и ещё раз поработать над одной и той же песней, добиваясь её совершенства».

Александров:«… Глубоко заблуждается тот, кто считает, что на съёмочной площадке, в павильоне, где снимается кинокомедия, всем ужасно весело и смешно. Чаще бывает наоборот. Казалось бы, всё учтено, приготовлено, и тут, как чертик из табакерки, выскакивает какая-нибудь непредвиденность и начинаются моменты, о которых потом вспоминаешь как о страшной зубной боли. И если по поводу этих происшествий и возникнет желание добродушно улыбнуться, так это только спустя много лет.

Оператор Борис Петров был занят проверкой состояния декораций и готовности массовки к сцене, в которой «безумно храбрый» Скамейкин (артист А. Комиссаров) с помощью букета цветов укрощает полдюжины львов. Он совершенно забылся в пылу работы и отдавал приказания, стоя в непосредственной близости от стальной клетки, где Борис Эдер репетировал с царями природы. Одного из хищников почему-то раздражала фигура, маячившая возле клетки, и он, просунув сквозь железные прутья когтистую лапу, в клочья разодрал пиджак оператора, оставив на теле зазевавшегося Петрова кровавые отметины. От более печальных последствий Петрова спас предостерегающий выстрел дрессировщика.

Как в сказке!

В несчастье, постигшем Петрова, виноват отчасти и я. Во время совместной работы с труппой Эдера я сдружился с молодой львицей, и она ходила со мною по «Мосфильму» вроде любимой собаки. Петров изо дня в день, видя это, потерял бдительность. Но откуда ему было знать, что ещё во времена «Старого и нового» мы с Эйзенштейном обучались дрессировке и, когда нужно было «припугнуть» начальство во время «мирной беседы»,

вынуждающей нас поступиться творческими принципами, выпускали из карманов ужей, которых наши собеседники конечно же принимали за опасных ядовитых змей…

Ради экономии средств в ходе съёмок «Цирка» мы широко применяли рационализаторские приёмы. Так, большинство «зрителей» цирка мы заменили выполненными нашими бутафорами куклами. Места для многих сотен «зрителей цирка» были декоративно легкими, и их все нельзя было загрузить тяжестью настоящих людей – они бы рухнули. Помню, как однажды во время ночной съёмки я в раздражении сказал:

– Это неестественная кукла, пересадите её подальше от камеры, – и замер, как громом поражённый, когда услышал из уст напудренной и нарумяненной «куклы»:

– Зачем же меня пересаживать, я сама перейду. Как мне было неловко оттого, что забыл: ведь циркульные ряды вокруг арены занимали не только куклы, но и наши мосфильмовские артисты массовки – самоотверженные, преданные искусству люди.

Сцену «Колыбельная» снимали ночью. Днем суета и шум не дали бы нам спокойно работать. Чтобы негритенок Джимми не проснулся и не разревелся во время съёмок, договорились о сигнализации жестами. Фонограмма, под которую шла съёмка, слышалась еле-еле, и Любовь Петровна шепотом выговаривала слова колыбельной: «Спи, мой беби, сладко, сладко…» А вокруг спящего на руках актрисы негритёнка Джимми, как в аквариуме, безмолвно и плавно ходят, размахивают руками актёры; никаких

звуков не произносят обычно шумливые ассистенты и операторы.

Когда Кнейшиц, как ему кажется, получает наконец возможность «разоблачить» Марион – всем-всем показать, что у нее, белой женщины, черный ребенок, то он врывается на арену, останавливает представление и кричит, что Мэри была любовницей негра, что вот её чёрный ребёнок. Мэри в ужасе убегает с арены и рыдает в отчаянии на цирковой конюшне. А зрители подхватывают на руки чёрного мальчика, которого так старательно прятала Мэри и которого так эффектно вытащил на сцену Кнейшиц. Они передают мальчика из рук в руки. И мальчик доверительно смеётся, охотно идёт на руки и к пожилой женщине, и к бородатому профессору, и к комсомолкам, и к красноармейцам. Кнейшиц, как побитый пёс, уходит с арены, а свистки и смех, которыми его провожает публика, неожиданно переходят в колыбельную песню.

Сон приходит на порог,
Крепко-крепко спи ты, —

поют, склонившись над чёрным ребёнком, русские женщины.

Сто путей, сто дорог
Для тебя открыты!

Песню подхватывают украинцы, татары, грузины, евреи, негры – люди разных национальностей, разных цветов кожи, нашедшие в СССР Родину, равноправие. Известные трудности испытала наша группа, подыскивая «актёра» на роль негритёнка – сына Марион Диксон. Мои ассистенты побывали в цыганских таборах под Москвой. Обдумывались и варианты с перекраской, но, к счастью, согласились отдать в «актёры» своего малыша супруги Паттерсон.

Маленький Джимми довольно быстро приспособился к ночным мосфильмовским съёмкам, и, как только со всех сторон начинали входить в павильон мои сотрудники, он соскакивал с колен матери и весело кричал:

– Внимание. Мотор. Начали!

В распоряжении съёмочной группы была машина «бьюик». Машина американская. Однажды машина стукнулась обо что-то, и у нее вылетело стекло. Помню, как артист Володин причитал:

– Ах, ах, ах, разбили стекло – американское, небьющееся!..

Знаменитый артист оперетты Владимир Володин играл в нашем фильме директора цирка. Играл, на мой взгляд, очень

интересно, с каким-то весёлым народным юмором. Помните, как замечательно верно по интонации, с доброй улыбкой, убежденно резюмирует он происходящее в эпизоде «Колыбельная».

«Это значит, – говорит он, – что в нашей стране любят всех ребятишек. Рожайте себе на здоровье, сколько хотите, черненьких, беленьких, красненьких, хоть голубых, хоть розовых в полосочку, хоть серых в яблочках, пожалуйста».

И эта вполне серьёзная по смыслу шутка доходит до зрителя безотказно.

Но не всё так просто было и с Володиным. В ходе работы над фильмом у меня с ним случались споры, и весьма серьёзные.

Дружба с Джимом Паттерсоном продолжалась всю жизнь

Володина так и подмывало комиковать во что бы то ни стало. Например, отмахиваясь от старичка с дрессированной болонкой, директор цирка – Володин начинает нести отсебятину, коверкая русский язык:

– Што вы от мине хочете!

Я поправляю «мине» на «меня» и «хочете» на «хотите». Артисты, занятые в фильме, дуются, за спиной поговаривают, что режиссёр, дескать, стал сухарём, пугалом, что я не чувствую смешного.

При случае я рассказал о своём конфликте с артистом Володиным Алексею Максимовичу Горькому. Тот с большой

заинтересованностью выслушал меня и сказал: – Вот что. Это очень важный вопрос. Собирайте-ка ваших артистов и приезжайте ко мне в Горки. Поговорим, над чем можно смеяться.

На встрече, которая состоялась буквально на следующий день, Алексей Максимович долго, основательно втолковывал всем нам, что во имя смешного нельзя разрушать никаких культурных ценностей, а особенно бережного отношения к себе требует наш родной русский язык.

Здесь нельзя не вспомнить ещё об одной встрече в Горках. Тогда в СССР по приглашению Алексея Максимовича приехал Роман Роллан. Вскоре Горький пригласил к себе кинорежиссёров для знакомства и беседы с гостем.

Я воспользовался благоприятным случаем и задал Роману Роллану волнующий меня вопрос:

– Какой вы представляете себе комедию при социализме? Над чем комедиограф должен смеяться? Я понимаю Гоголя, Мольера, даже Аристофана. Там само общество, его устройство и нравы – безусловный объект сатиры…

Роман Роллан загадочно улыбнулся и добродушно признался:

– Не знаю.

Тогда своего заграничного друга, несколько смущённого неожиданным и, видимо, не таким уж простым вопросом, выручил Горький:

– Смешного в жизни всегда в избытке. Всё отживающее, пережившее своё время – смешно. В человеческом общении это всевозможные бессмысленные привычки. Вот я, старый хрен, иногда сам над собой смеюсь, – лукаво и вместе с тем с обезоруживающей откровенностью продолжал Алексей Максимович. – В гости собираюсь и, как барышня, перед зеркалом прихорашиваюсь. Опомнишься – ну не смешно ли? Главное в работе наших комедиографов, с моей точки зрения, – это не поиск фабулы позабористее, а умение развернуть историю характера. Задача в том, чтобы показать, как меняется человек. И выявлять, обязательно выявлять смешное, то есть пережитки.

Взгляд Горького осветил мой путь. Его мысль о том, что весело, радостно замечать и поддерживать ростки нового, была близка моему мироощущению. Я стал приглядываться не только к тому, что подлежит осмеянию, но и всюду искать и открывать то, что веселит, радует душу. Итак, наша комедия должна быть не только смешной, но и весёлой. Не только сатирически отрицать вредное, но и утверждать доброй улыбкой новое».

Сверх того, что записал я в ходе работы над «Эпохой и кино», в развитие мыслей Григория Васильевича Александрова хочу сказать: задачи и заботы всё те же, и они только обострились и

обрели грозную силу. Взять, например, межнациональные отношения – острейшее положение возникло после распада СССР.

Ромэн Роллан в гостях у Максима Горького

Как нужна добрая, сердечная комедия про «это». Нужна именно сейчас, хватит сериалов про бандитов и ментов, то бишь полицейских. Юмор народный, всех народов, выводите на экран, песни, танцы. Так мы скорее вновь научимся понимать и уважать друг друга. А многострадальный русский народ от ежедневной безграмотности дикторов, да и всех СМИ, устал. Только и слышишь с экрана: «пара веков», «пара минут». Доколе будет так?

DVD
Волга-Волга
СЕВРЮГА

О главном – средствами комедии

Александров: «С конфликтом, ставшим основой музыкальной кинокомедии «Волга-Волга», мне впервые пришлось столкнуться в то время, когда, надумав снимать «Джаз-комедию», я искал исполнительницу на роль Анюты.

До Москвы дошёл слух, что в Раменском районе есть девушка-трактористка, поражающая всех своими песнями и плясками. По нынешним временам она обязательно вышла бы в лауреаты республиканского, а то и всесоюзного масштаба, а тогда…

Мы приехали в Раменское. Для нас организовали что-то вроде смотра сельской художественной самодеятельности. Выступал колхозный ансамбль, и девушка эта пела и танцевала. Способности у нее были действительно выдающиеся, и я решил вызвать её на «Москинокомбинат», на пробу. Но директор МТС не отпустил девушку в Москву, мотивировав это примерно так: «Нечего ей там горло драть, пусть как следует на тракторе работает. Тоже мне – артистка!»

Истории, подобные этой, приходилось выслушивать довольно часто. Бюрократизм, на опасность которого ещё в первые годы советской власти указывал Владимир Ильич Ленин, давал о себе знать и в 30-е годы. С бюрократизмом, указывал Ленин, мы будем бороться долго, ибо для того, чтобы искоренить его, нужны сотни мер, нужны поголовная грамотность, поголовная культурность, поголовное участие населения в управлении государством.

А между тем таланты, растущие в недрах народа, в каждом городе, в каждом селе, раскрывались в благоприятных условиях социалистического развития страны. В Москве проходили олимпиады, конкурсы, фестивали, которые убеждали в том, что художественная самодеятельность, как море полноводное, разлилась по всей необъятной Родине. Во мне крепло желание сказать обо всем этом своё слово кинематографиста-комедиографа.

Вместе с драматургами Н. Эрдманом и М. Вольпиным принялись за сценарий. Я всей душой стремился утверждать в нём то новое, доброе и прекрасное, что создаст возможности трудящимся «проявить себя, развернуть свои способности, обнаружить таланты…». Но пафос будущей кинокомедии заключался и в том, чтобы высмеять, осудить старое, тормозящее наше развитие, мешающее нашей радости, нашему счастью. Главным объектом сатиры в этом фильме должен был стать бюрократизм.

Оказалось, пережиток этот весьма распространен и бываловские выходки, ещё когда «Волга-Волга» находилась в зародышевом сценарном состоянии, многие руководители нашего киноведомства относили на свой счет, самолюбиво считая, что это «с них списано». Когда же по коридорам и павильонам «Мосфильма» стал расхаживать в гриме гражданина Бывалова артист Игорь Ильинский, то произошёл курьез совершенно неожиданный. Оказалось, что Игорь Ильинский в гриме Бывалова похож на… Шумяцкого. Борис Захарович, так веривший в меня, своим авторитетом руководителя кинокомитета давший мне возможность снять «Весёлых ребят», когда против «Джаз-комедии» выступали даже технические работники студии, всерьёз на меня обиделся. Его красноречивые обиженные взгляды в мою сторону можно было весьма точно расшифровать, вспомнив русскую пословицу: «Ради красного словца не пожалеет и родного отца». Итак, я – неблагодарный насмешник. Но эта обида была, так сказать, затаённая. Находились ответственные читатели сценария, которые просто-напросто запрещали снимать те или иные кадры.

«Оказалось, что Игорь Ильинский в гриме Бывалова похож на… Шумяцкого»

В сценарии был такой эпизод. Пароход «Севрюга» сел на мель около города Елабуги. Каюты на «Севрюге» выклеены обоями, на которых тысячекратно изображён пейзаж популярной картины «Утро в сосновом лесу». Этот пейзаж виден с каждого парохода, проходящего мимо Елабуги (где, кстати, работал некогда художник И.И. Шишкин). Вывалов, выходя рано утром на палубу, говорил: «Природа, как на обоях, только вот медведя не хватает». И в это время на палубу «Севрюги» влезал медведь. Вывалов прятался под стол и кричал: «Скажи ему, что здесь никого нет». Следом за медведем появлялся цыган. Он говорил: «Я раньше ходил за медведем, но теперь я работаю в колхозе. Медведь – работник творческий, он нам ни к чему. А вы – артисты, так, может быть, он вам пригодится». Тогда натерпевшийся страху Бывалов примирительно говорил: «Медведь произведёт впечатление. Возьмём его с собой». И медведя брали. Присутствие медведя на «Севрюге» в дальнейшем оправдывало большое количество комедийных ситуаций.

«Возьмём его с собой!»

Всё шло хорошо, но однажды я был вызван к заместителю директора студии «Мосфильм». Он сказал:

– Товарищ Александров, у вас в картине есть медведь. О нем говорится, что он работник творческий и делать ничего не умеет. Не намек ли это на режиссёра Медведкина, который снимает

картину на колхозном материале?

Я вздрогнул, но не растерялся и ответил:

– Чем больше вы будете видеть намёков в снимающемся фильме, тем больше я буду доволен своей работой.

Думаю, поговорили – и ладно. Но на другой день съёмки по указанию зама приостановились, и началась переделка сценария. Медведя убрали.

Комедийного мастера обычно боятся, и к нему на всякий случай проявляют недоверие. Поэтому нецелесообразно показывать в студии несмонтированный материал. Не секрет: комедийный трюк вне связи с предыдущим и последующим может произвести не то впечатление. Отдельно трюк кажется резким, неправдоподобным, ненужным, а в законченном фильме он занимает своё законное место, выглядит органичным.

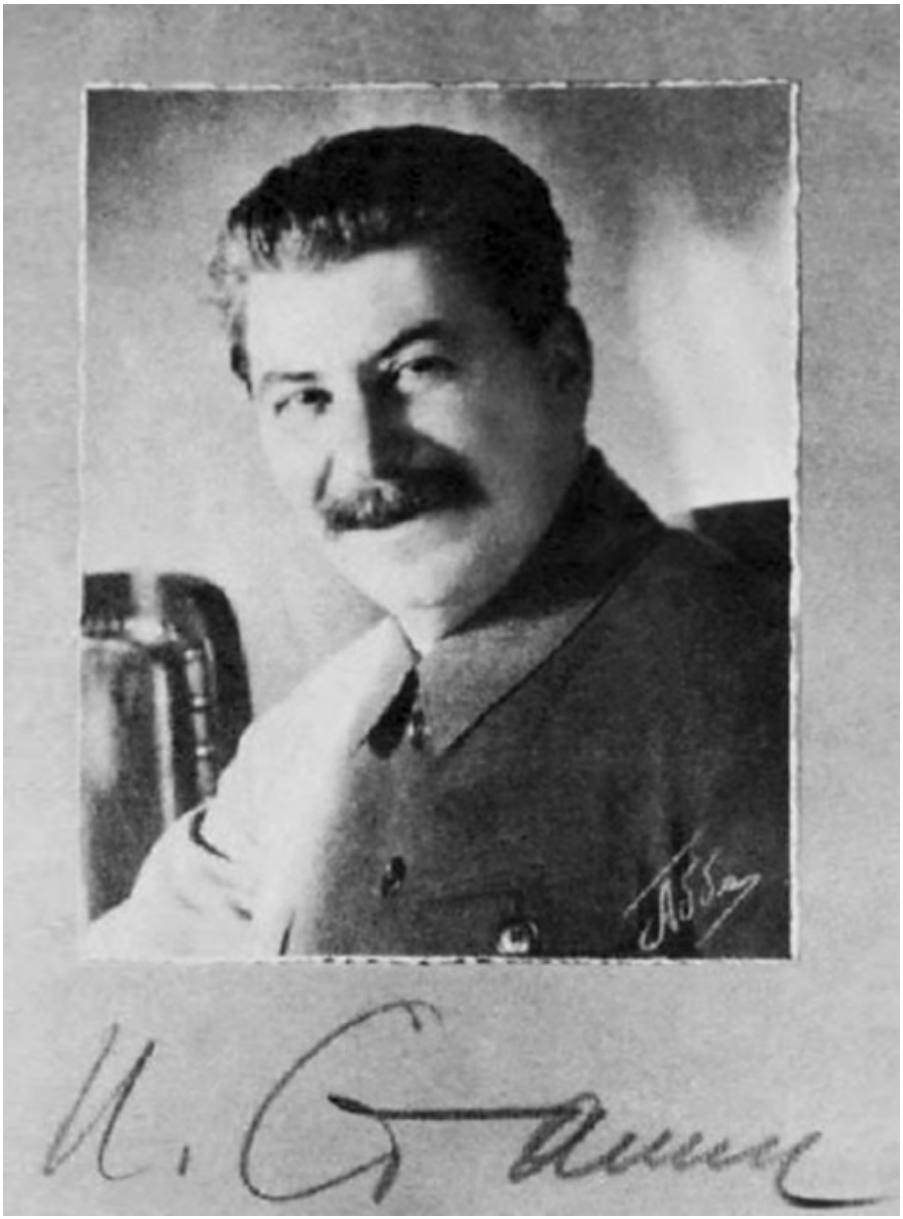
Суровые гонения выдержал я по поводу «неуважительного отношения к классической музыке». Но тут просто у товарищей, как говорится, обнаружился явный недостаток чувства юмора. Вывалов в пику письмоносице Стрелке предпочитает классическую музыку. Но он оценивает «музыкальный момент ниже момента своего руководства», да к тому же он, Вывалов, «лично знаком с товарищем Шульбертом». Казалось бы, чего тут не понять? Вывалов способен опошлить, скомпрометировать всё, к чему прикоснётся. В данном случае жертва – классическая

музыка. Но, боже, сколько было их, непонимающих!

Фильм, когда он вышел на экраны, бурно приветствовали и зло критиковали.

Критиковали за обилие комедийных ситуаций, которые, дескать, обыкновенному зрителю просто невозможно воспринять. Не в свою защиту, к слову сказать, я сознаю, что фильм перегружен трюками, некоторые характеры в нём как следует не проявлены. Ради объективности оценки картины, давно уже ставшей историей кинематографии, скажу, что перегруженную трюками «Волгу-Волгу» за сорок без малого лет её жизни на экране почти каждый зритель видел по крайней мере раз 10–12 и поэтому смог и восторженно и критически прочувствовать каждый эпизод, каждый трюк фильма.

Однажды по окончании приёма в Георгиевском зале Кремля в честь участников декады украинского искусства И. В. Сталин пригласил группу видных деятелей культуры в свой просмотровый зал. Там были Немирович-Данченко, Москвин, Качалов, Корнейчук и многие другие видные деятели искусства. Сталин не первый раз смотрел «Волгу-Волгу». Он посадил меня рядом с собой. По другую сторону сидел В.И. Немирович-Данченко. По ходу фильма Сталин, делясь с нами своим знанием комедии, своими чувствами, обращаясь то ко мне, то к Немировичу-Данченко, полушёпотом сообщал: «Сейчас Вывалов скажет: “Примите от этих граждан брак и выдайте им другой”». Произнося это, он смеялся, увлеченный игрой Ильинского, и хлопал меня по колену. Не ошибусь, если скажу, что он знал наизусть все смешные реплики этой кинокомедии.



Автограф

Когда на приёме Сталину представили Игоря Владимировича Ильинского, он пошутил:

– Здравствуйте, гражданин Вывалов. Вы бюрократ, и я бюрократ, мы поймём друг друга. Пойдёмте побеседуем, – и повёл его к столу.

С фильмом связан и такой занятный эпизод. В 1942 году в Москву в очередной раз прилетел специальный помощник президента Рузвельта Гарри Гопкинс. Сталин пригласил его с

послом США Авереллом Гаррима-ном посмотреть «Волгу-Волгу». Гости от души смеялись, и Сталин как бы в знак своего особого расположения послал с Гопкинсом экземпляр фильма президенту США Рузвельту. Визит Гопкинса был кратковременным, и перевод сделать не успели, так что в самолёте по пути в Соединённые Штаты наш переводчик переводил Гопкинсу монтажные листы. За время полёта переводчик справился с репликами, но до песен дело не дошло.

Посмотрев «Волгу-Волгу», Рузвельт спросил Гопкинса:

– Почему Сталин прислал мне этот фильм?

Готового ответа не было.

Тогда-то тщательно отредактировали реплики и по возможности точно сделали перевод песен. При втором просмотре, как только на английском языке прозвучали куплеты лоцмана:

Америка России подарила пароход —
С носа пар, колеса сзади
И ужасно, и ужасно, и ужасно тихий ход! —

Рузвельт заключил:

– Ну вот, Сталин намекает, что мы ужасно затягиваем дело с открытием Второго фронта.

Разговор о «Волге-Волге» в контексте Второго фронта

Кстати сказать, Рузвельт любил напевать эту шутливую песенку.

Обо всех этих подробностях хождения «Волги-Волги» за океан мне рассказывал Аверелл Гарриман. Эта ассоциативная реакция, вызванная у президента с помощью фильма, вряд ли была запланирована. Вот ведь какая своенравная материя – искусство!

И ещё одно в связи с этим отступлением. Профессор Р. Н. Юренев, говоря о «Волге-Волге» как о выдающемся достижении советского киноискусства, проходится беспощадным критическим стилом по злополучной «Севрюге» и её роли в фильме.

«Главным объектом шуток служит пароход «Севрюга»… Устаревшая техника смешна. Это заметили ещё самые ранние кинокомики. Старомодный автомобиль был героем многих комедий. Он рассыпался и под Максом Линдером, и под Монти Бенксом. Он был спутником Франчески Гааль в «Петере» и «Катарине». Старомодный поезд был блистательно обыгран Бастером Китоном в «Нашем гостеприимстве».

Пароход Александрова не менее смешон. Он рассыпается от неосторожных движений. Про него говорят: «Пароход хороший, но воды боится!» Сквозь все его палубы проваливаются и Стрелка, как только Алёша предсказал ей провал на олимпиаде, и Вывалов, в гневе топнувший ногой. Пароход извергает неимоверные клубы пара и дыма. Он наталкивается на мели и на «тепляки» – подводные брёвна. Словом, из парохода выжимается множество комедийных трюков. Но о чем они говорят? Что осмеивают? Что критикуют? Пароход, может быть, просто смешон? Просто – без всяких мыслей?»

Какая это всё-таки тонкая материя – кинокомедия!

Умный, знающий критик, руководствуясь своим собственным чувством, вынесенным с просмотра «Волги-Волги» (всё, что делается на «Севрюге», ему непонятно: что осмеивают? Что критикуют?), начинает вести так называемый профессиональный разбор этой части фильма и… впадает в тон Бывалова. А между тем «пустые» шутки-насмешки над пароходом, который когда-то Америка подарила России, не так уж бессмысленны. Песенка эта исподволь разрушала в сознании нашего народа гипноз обязательного, фатального превосходства американской техники. Наконец, прихотливо и удивительно активно сработала она в случае с Рузвельтом.

Вот что говорил Александров: «И комедию, и комическое не

следует оценивать только с позиций голого здравого смысла. Тут обязательно запутаешься. В комедии особое место и значение имеет подтекст. И мне кажется, что искусство подтекста является искусством не столько литературным, сколько режиссёрским и актёрским.

Мне довелось когда-то увидеть в Париже выступление клоуна Грога, получившего за своё искусство Нобелевскую премию. На совершенно пустую сцену выходил маленький бледный человек в костюме, сшитом из мешковины. В руке он держал скрипку…

Выходя из-за кулис, Грог делал неловкое движение, и аудитория смеялась. Клоун мимическими движениями и жестами просил зрителей воздержаться от смеха. Перед автором номера стояла задача – уговорить зрителя не смеяться, но с каждым движением клоуна смех возрастал. Смущение Грога вызывало овации, и это как бы мешало ему играть на скрипке.

В конце номера Грог исполнял на скрипке классическую вещь… и зрители плакали. Плакали, переживали музыку чересчур всерьёз… по контрасту с тем, что делал исполнитель серьёзной музыки раньше. В номере Грога не было никакого сюжета, не было ничего, кроме воспроизведения непосредственного человеческого чувства. А эффект был огромен.

Я неоднократно говорил и писал, что, если бы трюки, исполняемые Чаплиным, делали менее талантливые люди, эти трюки были бы неприятными и пошлыми. Это наводит на мысль, что основной причиной смеха у Чаплина и Грога является глубоко осознанный, хорошо сделанный, с безукоризненным артистизмом воплощенный ими образ. Наиболее полно это видно на примере номера Грога, где нет никакого сюжета. Актёр выступает в ярко очерченном образе стеснительного, робкого человека. И этим покоряет зрителя. Я не против сюжета. Этим примером я пользуюсь лишь для того, чтобы подтвердить положение: образ имеет в комедии решающее значение.

Достоинство «Волги-Волги» не столько в том, что мы высмеивали такое отрицательное явление, такой тормоз прогресса, как бюрократизм, а в том, что благодаря верно понятой цели и огромному, я бы сказал, непревзойдённому до сих пор, мастерству И.В. Ильинского, в яви, во плоти обнаружился перед всем народом (кино – самое массовое искусство!) образ Бывалова. На некоторое время слово «бюрократизм» было вытеснено термином «бывал овщина».

Конечно, хороши сами по себе реплики, которые сочинили для Бывалова-Ильинского сценаристы Н. Эрдман и М. Вольпин. Это же совершенные образцы канцелярского стиля: «Я не могу заниматься каждой балалайкой в отдельности», «Владея

музыкальной культурой и лично зная товарища Шульберта», «Закройте дверь!», «Очистите палубу!», «Прекратите безобразие!» Но слова можно по-разному произнести, подать. Ильинский вошёл в образ Бывалова всем существом, если можно так выразиться, слился с ним.

Благодаря блестящей внешней характеристике, благодаря остроумному тексту характер Бывалова становится очевидным сразу же, в экспозиции. Ещё Стрелка целуется на пароме, ещё неизвестно зрителю содержание телеграммы-молнии, адресованной Бывалову, а он уже ясен. Он раскрылся в нескольких репликах, обращённых к посетителям и секретарше.

Игорь Ильинский, Мария Миронова – Бывалов и его секретарша

На водных просторах…

Секретаршу играла молодая, талантливая Мария Миронова. Играла блистательно. Эту роль никак не назовёшь второстепенной. Секретарша Мироновой стала как бы продолжением и развитием бываловского начала. Бюрократизм и подхалимство находятся в самом близком родстве. Миронова

великолепно решила эту задачу. Она играла наглый, воинственный подхалимаж. Она не гнёт спины, не улыбается искательно, не робеет перед Бываловым. Она ему льстит, льстит грубо, развязно, с вызовом. Она нарочно разжигает его самолюбие… и он соловеет от её слов, он почти хрюкает от удовольствия: «Что, что, что вы говорите – чуткое руководство?»

Завязкой кинокомедии служит первое столкновение Бывалова со Стрелкой. Узнав о телеграмме-молнии из центра, Бывалов всполошился. Не вызов ли это в Москву? Он мечется по кабинету, приказывает «заложить кобылу», чуть не падает с балкона. Наконец, второпях садится на водовозную бочку и направляется к реке. Попутно мы показали хозяйство, которым «руководит» бюрократ Бывалов: кобыла расковалась, водовозная кляча делает подозрительные остановки у пивных, лодки не проконопачены. Добраться до парома так и не удалось. Приходится Стрелке кричать ему текст телеграммы с парома.

Телеграмма начинается так, что Бывалов млеет от счастья: «Вызываем Москву…», но кончается плохо: «Участников самодеятельности». Бывалов долго не может понять, вернее, осознать, что вызывают не его. Но, осознав, он принимает несколько поистине наполеоновских поз и выносит безапелляционное решение: отказать за неимением талантов! И тут же кричит ответ на паром Стрелке. Ответ начинается словами: «Совершенно секретно!» Но поскольку Бывалов от переживаний охрип, то Стрелка его не слышит. И Бывалов прибегает к помощи водовоза, а затем и толпы, собравшейся на берегу. Под его личным руководством люди хором орут: «Совершенно секретно!» Слова бюрократического секрета гулко разносятся по реке. Крика толпы пугаются свиньи на пароме. Паром отрывается от троса, его прибивает к берегу. Стрелка спрыгивает на берег и категорически отказывается передать бываловскую телеграмму – ведь талантов в городе много.

КИНОКАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА «ВОЛГА-ВОЛГА»

– Ерунда! – мрачно заявляет Вывалов. – В этом городе не может быть талантов!

Так рождается конфликт, завязывается действие. Вначале действие ведёт одна Стрелка. Пока Вывалов сокрушительно деловой походкой следует с берега к себе в кабинет, она доказывает ему, что в городе Мелководске множество талантов. Она рассказывает Бывалову, что некая Симка замечательно поёт арию Татьяны, и сама поёт эту арию; она втолковывает Бывалову, что некий Мишка отлично читает стихи, и сама читает отрывок из «Демона»; она убеждает Бывалова в том, что некий Гришка отлично пляшет, и тут же проделывает несколько неотразимых колен лезгинки».

«Это моё режиссёрское счастье, – любил повторять Григорий Васильевич, – что в фильме «Волга-Волга» снималась Любовь Орлова, которая могла делать всё. В фильме она превосходно поёт, пляшет, читает, но при всем при том остаётся письмоносицей Стрелкой – милой, простодушной Дуней Петровой, которая самозабвенно влюблена в искусство и непоколебимо уверена в творческих силах своих друзей. В роли Стрелки Любовь Петровна Орлова во всем блеске раскрыла замечательное качество своего дарования – умение сочетать эксцентрически комедийный внешний рисунок роли с подлинным лирическим чувством, с правдой человеческих переживаний».

Когда зритель смотрит «Волгу-Волгу», ему кажется, что все совершаемые Стрелкой действия, её выступления во

всевозможных амплуа удивительно легко даются актрисе Орловой. А ведь эту легкость, изящество исполнения роли обеспечил настойчивый и кропотливый труд: раздумья, тренировки, репетиции.

«Уставала страшно, – признавалась Орлова, – но была несказанно счастлива! Роль почтальона Стрелки… вернула меня к образу простой русской советской девушки, весёлой, трудолюбивой и талантливой. Работа над этой ролью принесла мне новую неожиданную и большую радость.

Когда в газетах появилось сообщение о том, что мне предстоит играть роль девушки-письмоносицы, ко мне на помощь поспешили буквально сотни девушек-почтальонок. Мои добровольные помощницы отнеслись ко мне с такой сердечной заботой, точно от этого зависел их собственный успех в картине. Как передать чувства, которые испытывала я, читая эти письма – трогательные, доверчивые, дружеские? В них было множество предложений, рассказов о работе почтальонов, фотографий, описаний разнообразных случаев из практики письмоносцев, биографий. Меня приглашали понаблюдать работу письмоносцев, и одним из таких предложений я воспользовалась. В течение нескольких дней я разносила письма, газеты, журналы, стараясь проникнуться тем ощущением, с каким письмоносец входит в чужой дом, входит свободно, без неловкости или смущения, потому что знает, что вестей, которые он принесёт, ждут. И если Стрелка передала в какой-то степени черты, свойственные профессии советского письмоносца, то этим она обязана коллективным нашим усилиям – моим и множества добровольных помощниц».

Работа по-настоящему увлекала съёмочный коллектив. «Волга-Волга» в короткие сроки была отснята и смонтирована. Но её выпуску на экраны ещё предшествовали долгие споры. Так или иначе, фильм появился на экранах, и дружный миллионноустый смех кинозрителей заставил тайных и явных Бываловых

посторониться.

…Что легче: рассмешить или разжалобить? Построить весёлый, озорной ход или уйти в сторону – к сентиментальности и трогательности?

Письмоносица Стрелка и Бывалов

Один досужий американский доктор как-то подсчитал, что для того, чтобы заставить человека заплакать, необходимо воздействовать на 30 процентов его нервов. А рассмешить человека можно лишь в том случае, если смех воздействует на всю нервную систему. Этот вряд ли научный подсчёт всё же помогает сформулировать следующую мысль, давно всеми принятую за аксиому: гораздо проще растрогать человека, чем его развеселить.

Существуют необычайно эффектные виды спорта, например, прыжки с вышки в воду. При исполнении этого спортивного номера можно добиться великолепного внешнего эффекта даже при большой неточности движения. Можно погрузиться в воду на метр ближе или на два дальше от намеченного пункта, можно закинуть дальше, чем нужно, ноги, лишь в последний момент исправить положение рук и… оказаться победителем. А в прыжке с одной трапеции на другую достаточно недолететь на один сантиметр, чтобы упасть и разбиться. Вот так же и с комедией. В драме, в поэме может быть много неточностей, которые не заметят ни зритель, ни критик. Неточное решение творческой

задачи здесь катастрофы не повлечёт. В комедии же, если смешная реплика или трюк не попадают в цель, они немедленно становятся пошлыми. И часто это зависит от пресловутого «чуть-чуть».

Александров любил вспоминать Америку и своих

американских друзей: «Когда Чаплин в «Новых временах» автоматически, в ритме работы конвейера поворачивает пуговицы на платье женщины гаечным ключом, это производит великолепное впечатление и никого не шокирует. Но стоит представить себе не такого талантливого исполнителя, как этот трюк потеряет смысловую нагрузку, потеряет все смешные стороны и превратится в надуманный и неуклюжий.

Грань между пошлостью и высоким искусством определяется многими моментами, в том числе и ритмом произведения. Во время съёмок «Волги-Волги» произошёл такой случай. Вывалов через «говорок» кричит в машинное отделение: «Поддай пару» – и сразу же после его приказания из трубки «говорка» появляются клубы пара, ударяя ему в лицо. Было снято семь дублей этого кадра, и только один из них вызывал смех, а шесть других смотрелись при полном молчании. Оказалось, что только в одном дубле пар появлялся в правильном ритме по отношению к произнесённой фразе. В шести других дублях он либо запаздывал, либо появлялся слишком быстро. Успех этого трюка решала какая-то доля секунды.

Второй пример, пожалуй, ещё более характерен. В картине «Волга-Волга» Стрелка, услышав от Алеши признание в любви, погружается в воду. Они в этот момент плывут по Химкинскому водохранилищу, и на вопрос Алеши: «Что с тобой?» – Стрелка говорит, как бы теряя сознание: «Воды…» Я считаю этот крошечный эпизод наиболее удачным во всём фильме. Он всегда вызывает точную и дружную реакцию смеха у зрителей.

Эта сцена была придумана мною для фильма «Весёлые ребята». Исполняла её Орлова, но с другим партнёром. Там эти кадры не вызвали смеха, и их пришлось вырезать. Интересно отметить, что в данном случае эффект произнесения слова «воды» зависел от правильно заданного вопроса. А при съёмках «Весёлых ребят» артист не понял ритма сцены. Очень многие, видя, что дело не идёт, говорили мне тогда, что этот трюк – чисто литературный и на экране эффекта не произведёт. Осуществив его в «Волге-Волге», я убедился, что самое маленькое «чуть-чуть» в комедийном диалоге имеет решающее значение. Вот почему комедию можно назвать искусством точным, искусством снайперским.

Изобразить сильного и смелого может даже начинающий цирковой артист. Но изобразить слабого или неуклюжего может только действительно сильный человек. «Неуклюжие» и «неумелые» акробаты – самые опытные, самые смелые, самые знающие мастера циркового искусства.

И в комедии должно быть точно так же. Искусство смешить –

это, пожалуй, одно из самых трудных искусств. Комедийное мастерство требует большого опыта и непрерывной тренировки сценариста, режиссёра, актёров.

Кстати, о работниках студий, принимающих комедийные картины. Чувство смеха – коллективное чувство. Редко бывает, что человек, оставаясь сам с собой, смеётся (в одиночку чаще грустят). Чем больше людей, тем веселее и сильнее смех. Самый лучший приём фильму «Цирк» был оказан в Зелёном театре, когда на премьере было 25 тысяч человек. Я понял тогда, что по мере увеличения количества зрителей сила смеха увеличивается почти в геометрической прогрессии. Для большой массовой аудитории каждая кинокомедия кажется лучше, чем она есть на самом деле. И часто комедии теряют многие элементы юмора в маленьких просмотровых залах киностудий.

Чаплин говорил мне, что он воскресал и воодушевлялся после демонстрации своих картин для массовой аудитории. А просматривая перед тем фильмы вместе с друзьями – крупными специалистами, он часто впадал в отчаяние.

Мастерам комедии тренаж нужен так же, как пианистам, певцам, акробатам, спортсменам. Ощущение ритма, чувство бодрости и творческого задора должны постоянно поддерживаться производственной деятельностью.

Для того чтобы достигнуть высот комедийного мастерства, необходимо иметь группу постоянных актёров, а не приглашать их из разных театров на два-три месяца. Сценаристам необходимо участвовать в репетициях и съёмках, чтобы им стало ясно, что не всё смешно написанное будет смешным на экране. Режиссёрам

нужно непрерывно снимать и знать актёров, как музыканты знают свои инструменты.

У нас в стране есть все условия для развития кинокомедии. По мере увеличения мощи нашего государства, его силы и богатства всё шире раскрываются двери для сатиры, смеха и веселья».

Ах, если бы так было и в жизни!

Острие киносатиры должно быть направлено против таких элементов психологии и морали, как стяжательство, зависть, тщеславие, индивидуализм, жадность, лесть, лицемерие, плутовство и множество других недобрых свойств и качеств. И вместе с высмеиванием этих качеств человеческой психологии необходимо поддерживать, укреплять и воспитывать прекрасные созидательные черты – смелость, патриотизм, чувство дружбы.

По выходе на экраны страны «Волги-Волги» критика писала: «Фильм получился по-настоящему смешной. Но смех этот отнюдь не бездумный.

Фильм удался. Получилось весёлое, смешное, жизнерадостное произведение. Зритель заразительно, от души смеётся над весёлыми приключениями Стрелки и Алёши, над комическими неудачами боцмана, над тупостью бюрократа Бывалова…»

Александров: «Фильм «Волга-Волга», утверждавший возможность и реальность широкого развития самодеятельного искусства, в принципе говорил и о том, что социализм создал возможности для расцвета каждой личности, что наступило время для развития всяческих способностей человека. Это соображение привело меня к мысли о необходимости нашему времени картины о раскрепощенной трудовой инициативе человека, а конкретно – о стахановском движении.

Писатель-юморист Виктор Ардов дал мне почитать свою новую пьесу «Золушка». Театры не спешили с её постановкой, и я предложил писателю срочно переделать пьесу в киносценарий. У Ардова история современной Золушки выглядела в общих чертах так. Деревенская девушка Таня поступает в прислуги к вздорной провинциальной обывательнице. Тяжело Тане в прислугах, но случай помогает ей познакомиться с секретарем партийной организации текстильной фабрики. Добрая, внимательная женщина советует Тане идти в ткачихи. И Таня Морозова становится знаменитой стахановкой, многостаночницей, рекордсменкой.

Кадры фильма «Светлый путь»

Какова сила перевоплощения дворянки Орловой!

В сценарии нет никакой сказочности, волшебности. Зато много весёлого, по-настоящему смешного. Повседневность изображалась лирично, с жизнерадостным, подчас грубоватым юмором. Одним словом, сценарий был хорошей основой для начала работы. И хотя многие советчики из осторожных категорически советовали воздержаться от попытки ставить кинокомедию на такую серьёзную и ответственную тему, как стахановское движение, я верил в успех начатого дела. Вчитавшись в сценарий, понял, что он слишком литературен, в нём маловато от духа времени. Вместе с Ардовым и Л.П. Орловой – исполнительницей роли главной героини фильма Тани Морозовой отправились в Вичугу к Евдокии Виноградовой, а после интереснейшего разговора с первой многостаночницей в нашей текстильной промышленности мы стали ездить по текстильным фабрикам, всякий раз открывая для себя что-то новое. Тема оказалась многоплановой. У нее были сотни поворотов. Жизнь захлестнула нас обилием материала, и проблема заключалась в том, чтобы отобрать наиболее убедительное, стилистически близкое моему режиссёрскому видению.

Навсегда осталась в памяти встреча с Дусей Виноградовой. Поразило нас её обаяние – простота, доброжелательность, я бы сказал, нежность к людям, светившаяся во взгляде её замечательных, ласковых глаз. Депутат Верховного Совета, новатор, которого знала и чтила вся страна, Евдокия Викторовна не отделяла себя от вичугских ткачих, от рабочего люда, но в то же время во всем её облике, в улыбке и стати видна была радость от осознания своей завидной женской доли.

Мы встретили подлинно счастливого человека. Её судьба удивительно совпадала с судьбой героини нашего фильма.

Знакомство с практическим опытом развертывания социалистического соревнования в текстильной промышленности заставило нас внести существенные изменения в развитие сценарной фабулы.

Стали изучать технические материалы – отчеты, специальные статьи руководителей текстильной промышленности. Посещать фабрики, где имелись новые машины, стали наблюдать за ростом техники.

«Золушка» советского экрана

Л.П. Орлова перенимает азы мастерства у ткачих

Снимали процесс реконструкции, модернизации старых цехов бывших морозовских фабрик, и – бывают же такие совпадения! – другая Таня Морозова – новая хозяйка одного из цехов «Трехгорной мануфактуры» у нас на глазах занималась этой перестройкой.

В это время достраивалась и открывалась Всесоюзная сельскохозяйственная выставка, в павильонах которой конденсировались достижения всей страны. Мы её тоже сделали объектом изучения и съёмок.

Сценарий по ходу ознакомления с обильными, увлекательными материалами сильно менялся. Ардов по природе своей юморист. Работать с ним было легко, он всё время шутил. Все очень волновались, потому что и Дунаевскому, и Лебедеву-Кумачу, и Орловой казалось, что время идёт, а фильм наш стоит.

И Дунаевский, и Лебедев-Кумач, и сам Ардов с укором смотрели на меня. А я не унывал, объясняя медленный темп новизной дела, за которое мы взялись. Ардов иронизировал: “Александрова, когда он пускается в объяснения о созидающей сущности советской кинокомедии, принимаю как успокоительные ванны”».

Много споров было вокруг того, что фантазия Тани (сон – полёт) – это не реалистические приёмы, что «фантастические»

кадры вырываются из общей структуры фильма. Но ведь эти фантазии опирались на реальный материал. Пафос фильма заключён в крылатых словах песни: «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью». И разве мало настоящих чудес совершали тогда каждодневно советские люди?

«Фантастическими» кадрами удалось решительно преодолеть бытовизм первоначального сценария, дать величественной теме приподнято-поэтическое решение, показать, что быль может быть волшебнее сказки. Может быть, Александрову и пришлось бы испытать горечь поражения в новом и безусловно рискованном для репутации режиссёра «фантастическом» подходе к вполне реальной жизненной истории Тани Морозовой. Но замечательный талант, многогранное мастерство Любови Петровны Орловой помогли воплотить замысел с безукоризненным артистизмом и правдивостью. И в начале фильма, когда, напоминая Анюту из «Весёлых ребят», Таня в ритм весёлой песенке справляет свои хозяйственные обязанности и наивно кокетничает с красивым соседом по гостинице «Малый гранд-отель», и в финале, когда, награжденная орденом, она видит в кремлевских зеркалах все этапы своей судьбы, а потом летит в крылатом автомобиле над сказочными дворцами Всесоюзной сельскохозяйственной выставки, – всюду Орлова правдива по чувству, по мысли, по идее. Вполне достоверным в исполнении Орловой предстаёт сказочно быстрое и прекрасное превращение Тани из забитого деревенского подростка в цветущую красавицу, стахановку.

Всё, что вызывало недоумение и прямые возражения у тогдашних критиков фильма, теперь, спустя много лет, признано за достижение, смелость и творческое дерзание, вполне себя оправдавшее.

Новизна фильма была в том, что в нём о самом серьёзном, самом главном – о социалистическом строительстве – говорилось средствами кинокомедии. Александров и Орлова доказали этой лентой, что искусству комедии доступно выражение самых существенных и сложных процессов жизни!

Можно было сделать комедию, смешное кино из факта наличия «женских» текстильных городов. Но не это было темой дня. Авторы понимали, что стахановское движение – это та точка опоры советской власти, с помощью которой будут решены грандиозные экономические задачи. Кинокомедия «Светлый путь» сверяла свой шаг со стремительным шагом энтузиастов-стахановцев, людей новой нравственно-этической формации.

Исаак Дунаевский на стихи поэта А.Д. Актиля написал «Марш энтузиастов». И мелодия, и стихи этого марша не забыты. «Марш энтузиастов» и другие песни в новой кинокомедии Александрова были созданы не для развлекательности. Они задумывались и с большой старательностью писались ради уточнения и углубления мысли фильма. И композитору, и поэту, и режиссёру – очень хотелось, чтобы с экрана прозвучал такой стахановский марш, который стали бы петь все, который звал бы за собой. Социализм, в основе которого была вековая мечта лучших представителей человечества о справедливом обществе, завоёвывал сердца идеалистически настроенных, способных к действенному романтизму людей.

Нам ли стоять на месте?
В своих дерзаниях всегда мы правы.
Труд наш есть дело чести,
Есть дело доблести и подвиг славы.

К станку ли ты склоняешься,
В скалу ли ты врубаешься, —
Мечта прекрасная, ещё не ясная,
Уже зовёт тебя вперед.

Увы, вера в то, что такими или почти такими, как Дуся Виноградова, станут в скором времени все, была, как оказалось, мечтой утопического социализма, как сказано в песне «мечтой прекрасной, ещё не ясной», если договорить за поэта, преждевременным мечтанием, как триада французской буржуазной революции – свобода-равенство – братство – всего лишь постулат-допущение.

Сталинская резолюция

Александров: «Когда картину показали руководителям страны, Сталин сказал, что картина хорошая, хотя и не несёт в себе такого сатирического запала, как «Волга-Волга». Покритиковал название «Золушка». Тема фильма гораздо шире, современнее, политичнее, и поэтому надо дать фильму другое название. После этого разговора он прислал мне домой листок с двенадцатью названиями, на выбор. Я выбрал «Светлый путь».

(Это крайне огорчило Главкинопрокат, поскольку они заранее приготовили рекламные духи, спички, и всюду на этикетках стояло – «Золушка».

«Светлый путь», строго говоря, – то, что теперь называют мюзиклом. Эта форма процветает сейчас и в

театре, и в кино. Тогда это была новая, ещё только нарождающаяся форма. За новизну выдаётся в наши дни и такой технический приём, когда в кино актриса поёт как бы дуэтом. В «Светлом пути» было и это. В волшебном зеркале Таня Морозова выступает одна в четырёх обличьях – домработница, ткачиха, русская красавица в кокошнике, депутат. Там она одна поёт квартетом. Четыре записи с разных плёнок были сведены на одну.

Взявшись за показ нового в советской действительности, кинематографисты стремились в техническом отношении быть новаторами-энтузиастами. Плёнка была слабая. На этом пути испытывали много трудностей – а в текстильных цехах, где приходилось снимать, было не очень-то светло. Широко использовали новый по тем временам технический приём: замедленной съёмкой снимали в цехе фон, а станок, на котором работала Таня Морозова, крупным планом снимали в студии на фоне экрана, рирпроекции – проекции на просвет, прозрачный экран.

Надо сказать, что Любовь Петровна действовала у станка как заправская ткачиха. О том, как серьёзно она готовилась к съёмкам в «Светлом пути» она с энтузиазмом рассказывала мне:

«Среди тех советских девушек, которых мне довелось воплотить на экране, более других мне дорог образ Тани Морозовой.

Она красива своей целеустремленностью, силой воли, любовью к труду. Простая деревенская девчонка, потом ткачиха, стала государственным человеком!

Путь Тани написан авторами сценария Ардовым и Александровым под прямым влиянием производственных достижений знаменитых ткачих Евдокии и Марии Виноградовых.

В «Светлом пути» яркие способности Тани вызваны характером новой жизни. В этом смысле образ Тани как бы развитие образов Анюты и Стрелки. Но кроме этого моё поистине нежное отношение к Тане Морозовой опирается и на личные ощущения, с которыми для меня связана работа над этой ролью. Пожалуй, я могу сказать, что я будто бы сама вместе с Таней прошла путь, проделанный ею, – от простой домашней работы до квалифицированного труда у ткацкого станка. Первая часть этой задачи не требовала от меня специальной подготовки. Таким умением обладает каждая женщина. Но на экране Таня в течение

нескольких минут работает на ткацком станке. Я должна была провести эту сцену так, чтобы зрители, среди которых ведь будут и настоящие опытные ткачихи, поверили бы, не усомнились в подлинно высоком мастерстве владения станком Морозовой. И для этого мне пришлось, как и самой Тане, учиться ткацкому делу. Три месяца я проработала в Московском научно-исследовательском институте текстильной промышленности под руководством стахановки-ткачихи О.П. Орловой. Кроме того, во время съёмок на Ногинской (Глуховской) ткацкой фабрике моими постоянными учительницами были потомственные русские ткачихи.

Кадры из фильма «Светлый путь»

Я успешно сдала техминимум и получила квалификацию ткачихи. Быстрому освоению профессии помогло то, что я занималась не только на уроках. Ткачиха должна обладать очень ловкими пальцами, чтобы быстро завязывать ткацкий узел, достигается это путём длительной тренировки. И я отдавала этой тренировке всё своё время. В сумке я всегда носила моток ниток, как другие женщины носят вязанье. Я вязала ткацкие узлы всегда и всюду. Такими узлами я перевязала дома бахрому скатертей, полотенец, занавесей.

Но работа на фабрике, учёба, а главное – тесное общение, дружба с текстильщицами дали мне гораздо больше, чем только умение следить за работой станка или завязывать ткацкий узел. Постепенно осваивая профессию ткачихи, замечала за собой, как чувство робости перед станком уступает место интересу, чувству азарта, наконец, гордости, когда работа начинает ладиться. Я тщательно собирала эти крупицы ощущений: ведь через всё это прошла моя героиня Таня Морозова. Я близко сошлась со стахановками-ткачихами и глубоко, душой, поняла то благородное беспокойство, которое не позволяет им ограничиться достигнутыми успехами и увлекает их всё вперёд и вперёд. Все эти черты, штрихи, подчас еле уловимые детали я тщательно собирала в копилке памяти, чтобы сделать убедительным образ Тани.

Много я испытала счастья, когда после просмотра картины на ткацкой фабрике ко мне подходили ткачихи: «Ты настоящая ткачиха, – говорили они, – хоть сейчас можешь стать за станок. Приходи к нам работать». Если бы моя работа оставляла возможность для других занятий, из всех других я выбрала бы профессию ткачихи. Наверное, мне удалось вложить в роль Тани Морозовой ту сердечную привязанность и огромное уважение, которое я испытывала к ткачихам, если о картине помнят и сейчас.

– В кои-то веки, – с грустью заключила она, – был снят фильм

«Светлый путь». Хороший фильм о зарождении виноградовского движения в текстильной промышленности».

Незадолго до кончины Любовь Петровна получила взволновавшее её до слёз письмо от рабочих льнокомбината «Красный Октябрь» из Горького:

«Только что по телевидению смотрели «Светлый путь». Нас было 17 человек: ткачихи, прядильщицы, мастера, инженеры, слесари, секретарь комитета ВЛКСМ, бывший парторг.

Товарищ Любовь Орлова! Этот фильм и вы, наша народная артистка, – это наша жизнь.

Наша фабрика самая революционная в Нижнем Новгороде. Мы вместе с сормовичами первыми в России подняли Красное знамя и воевали на баррикадах в 1905 году.

Теперь у нас больше, чем в «Светлом пути», многостаночников – ткачей и прядильщиц, а Баринова была вместе со Стахановым и Дусей Виноградовой в числе первых ударниц.

Товарищ Любовь Орлова, мы Вас любим, Вы великая артистка и замечательный (без зазнайства) человек.

Мы наших дочерей назвали Вашим именем. У нас на комбинате Люба самое многочисленное и уважаемое имя.

Может, Вы не знаете, что даже при награждении орденами, при присуждении премий за отличную работу и даже при

распределении квартир и на свадьбах мы в первую очередь ставим вопрос, а как бы поступила наша милая Золушка – Любовь Орлова.

Любовь Петровна, если Вы по занятости не можете приехать к нам в Нижний Новгород, а теперь Горький, то, может быть, пришлёте своё пожелание, а у нас в клубе есть музей революционной и трудовой славы, где, кстати сказать, есть Ваш фотопортрет как стахановки-многостаночницы и как мировой прославленной артистки, отражающей жизнь нас – простых людей.

Прошу извинить меня за нескладное письмо, у меня образование – школа ФЗУ, Отечественная война, семь ранений – четыре тяжелых. У меня две дочери, три сына. Имею 27 правительственных наград. А пишу я по просьбе ткачих, прядильщиц. Утром это письмо парторг зачитал на ткацкой

фабрике, и там все захотели подписаться и даже написать в правительство, чтобы Вас прислали к нам, но я опустил письмо в ящик, чтобы не было спора.

Ещё раз прошу извинения. Мы, четыре тысячи ткачей, прядильщиц, слесарей, мастеров, инженеров, служащих, комсомольцев и коммунистов, желаем нашей народной любимой Любови Орловой многих долгих лет жизни, отличного здоровья, гордимся, что в нашем русском искусстве, наряду с Собиновым, Ермоловой, Шаляпиным есть Любовь Орлова.

Николай Смирнов».

Надо ли говорить, как радовалась этому письму Любовь Петровна, как согревали её эти искренние, идущие от сердца строчки… Не мог, не посмел автор книги «Наша Любовь» исправлять, подлаживаясь под нынешнее время, этот текст, эти сказанные от сердца слова.

Фильм и сейчас дорог рабочим людям. Значит, честно, от души поработали тогда все участники творческого коллектива.

В 1940 году перед главным входом Всесоюзной сельскохозяйственной выставки была установлена скульптура В.И. Мухиной «Рабочий и колхозница». С той поры скульптурная композиция «Рабочий и колхозница» стала эмблемой «Мосфильма».

«Светлый путь» вышел на экраны накануне войны. Год от года успех фильма увеличивался. Комедийный образ здесь обрёл героическое звучание, стал образом, зовущим на подвиг. Но, став героическим, образ ткачихи Тани Морозовой не перестал быть весёлым, смешным. Не зря говорит народная пословица: «Смех – родной брат силы». Жизнерадостность, весёлость образа главной героини фильма «Светлый путь» побуждали людей бороться за радостную жизнь.

С верой в победу

Александров: «В Кемери под Ригой в июне 1941-го мы отдыхали, сочетая досуг с работой. Хорошо встреченное публикой эстрадное представление Московского мюзик-холла «Звезда экрана» я вместе с его авторами драматургами Раскиным и Слободским стремился превратить в киносценарий. Меня привлекла в «Звезде экрана» тема физиков и лириков, в ту пору только-только обозначившаяся и ещё не вышедшая на страницы печати. К лирикам тогда относились с суровым скептицизмом, и мне виделся в этом несправедливом отношении серьёзный повод для возражения. Естественно, дискутировать я намеревался средствами кинокомедии.

Сбитый «стервятник». Съёмки для «Боевого киносборника»

В Риге в то лето оказалось много видных деятелей науки и культуры. Корнейчук писал здесь новую пьесу. Охлопков участвовал в подготовке декады латышского искусства в Москве. Было с кем поговорить и поспорить на тему взаимоотношений физиков и лириков. А между тем обстановка накалялась. Остро чувствовалось приближение войны. 21 июня мы с Любовью Петровной выступали перед общественностью столицы молодой Латвийской ССР, рассказывали о своих творческих планах, а

утром 22 июня Ригу бомбили фашистские самолёты.

23 июня получили указание немедленно вернуться в Москву. Во время посадки в вагоны произошёл очередной налёт. Один из фашистских лётчиков обстрелял паровоз, и поезд не мог тронуться. Паровоз откатывали на руках. Прицепили какой-то другой, маломощный. Доехали до первого взорванного моста. На лодках переправились на другой берег реки.

Всюду беженцы, пожары, людское горе. Целых три дня добирались до Минска. Минск и всю Белорусскую железную дорогу бомбили беспрестанно. Любовь Петровна организовала женщин нашего эшелона в отряды санд-ружинниц, наладив немедленную помощь раненым. Она была смелая, находчивая, энергичная – такая, какой её привыкли видеть на экране.

Война явилась суровым испытанием для всего народа и для каждого советского человека. Свой счет предъявила война и художникам: и как гражданам страны, и как творческим работникам.

Многие мужчины нашего Московского дома кино, как только начались бомбёжки, ночи напролёт дежурили на крышах. На крышах стояли зенитные пушки, а во дворе – обслуживающие их грузовики с боеприпасами. Когда вражеские самолёты сыпали на крышу нашего дома зажигалки, мы вынуждены были сбрасывать их куда придётся. Случалось, зажигалки попадали и на грузовики со снарядами. Женщины, дежурившие внизу, щипцами извлекали их оттуда и бросали в бочки с водой и в ящики с песком. С крыши были видны пожары, работа прожекторов и воздушные бои. Великий город мужественно противостоял врагу.

В августе во время очередного налета фашистской авиации взрывной волной меня перенесло с одной секции крыши на другую. В результате я получил контузию и серьёзное повреждение позвоночника. Очнувшись, я всё же смог, хотя и с трудом, самостоятельно добраться до своей квартиры. А через два дня снова снимал очередной сюжет для «Боевого киносборника».

И военно-морской флот отдавал честь Любови Петровне

С первых дней Великой Отечественной войны советская кинематография стала энергично, по-боевому перестраивать свою работу на военный лад.

На фронт выехали операторы кинохроники. Более 150 кинорепортёров, среди которых были и ветераны кинохроники, и мастера военного репортажа, незадолго до этого побывавшие в Испании, и зелёная молодёжь, только что окончившая Всесоюзный государственный институт кинематографии, и операторы художественного кинематографа, были откомандированы в распоряжение фронтовых штабов. Съёмки осуществлялись по непосредственным заданиям военного командования. Ленты отправлялись в Москву.

Операторы-хроникёры участвовали в опаснейших боевых операциях, снимали, находясь в боевых самолётах и танках. Они были участниками исторической битвы под Москвой, в которой Красная Армия нанесла первое серьёзное поражение фашистским захватчикам. Снимали на переднем крае бои в районе Сталинграда и на Курской дуге. Их забрасывали в глубокий тыл противника, в партизанские отряды. Вооруженные легкими камерами-«кинопулемётами», они в составе отрядов автоматчиков участвовали в ближних боях. Многие из них, выполняя свой долг, отдали жизнь в боях за Родину. Молодой кинооператор, воспитанник ВГИКа, Мария Сухова, смертельно

раненная, вертела ручку аппарата до тех пор, пока не потеряла сознание. Смертью героев пали операторы В. Сущинский, В. Муромцев, Н. Быков.

Фронтовики дарят Орловой цветы. Так принято у героев

Старейший русский оператор П. Ермолов, снимавший военную кинохронику в годы Первой мировой и гражданской войн, а затем работавший в художественной кинематографии, в пору Великой Отечественной войны вернулся в кинохронику. Оператор художественной кинематографии М. Глидер, поэтично воплотивший в фильме А. Довженко «Иван» мирные картины созидательного труда украинского народа, снимал боевые операции партизанских соединений Ковпака и Фёдорова. Ему принадлежит уникальная съёмка взрыва партизанами немецкого поезда. Роман Кармен, работая одновременно как оператор и как режиссёр, запечатлел героическую оборону Ленинграда.

Из этих съёмок составлялись хроникальные сюжеты, стекавшиеся со всех фронтов на Центральную и Ленинградскую студии документальных фильмов. Отбирая наиболее важные, актуальные темы, режиссёры-документалисты составляли очередные выпуски документальных журналов.

Первые съёмки военной кинохроники начались через три дня после вторжения немецко-фашистских войск на нашу землю. Последние были сделаны в сентябре 1945 года, в дни разгрома войск Японии. Этот огромный материал бережно хранится в фондах «Кинолетописи Великой Отечественной войны».

Нуждами фронта и тыла с первых дней войны жила и наша художественная кинематография. Был пересмотрен план производства художественных фильмов. Из него изъяли все произведения, которые не имели прямого отношения к теме защиты Родины. В ходе корректировки плана возникла идея создания короткометражных художественных кинокартин, объединённых в киносборник. Эту идею в первые дни войны предложили ленфильмовцы. Инициативу ленинградцев горячо поддержали киноработники Москвы.

Съёмки первых короткометражек относятся к началу июля 1941 года. «Подруги, на фронт!» и «Чапаев с нами» были сняты буквально за несколько дней.

Делались «Боевые киносборники» в Москве и Ленинграде. Упорные, жестокие бомбардировки врага нередко останавливали работу съёмочных групп. Режиссёры, актёры, операторы совмещали участие в постановках с выступлениями на призывных и сборных пунктах, с дежурствами в отрядах местной противовоздушной обороны. Некоторые творческие работники добровольцами ушли в отряды народного ополчения. Закончив постановку короткометражного фильма «У старой няни» («Боевой киносборник» № 2), стал активным участником партизанской борьбы на Ленинградском фронте мой близкий товарищ кинорежиссёр Евгений Червяков. В начале 1942 года он погиб в бою.

Патриотический труд мастеров кино увенчался успехом – уже в первых числах августа 1941 года «Боевой киносборник» № 1 демонстрировался в действующей армии и в тылу. С декадными интервалами были выпущены 2-й и 3-й «Боевые киносборники».

Оказавшись в Москве, я сразу же включился в работу по созданию «Боевых киносборников». Отложив до лучших времён «Звезду экрана», вместе с А. Раскиным и М. Слободским принялись развивать образ письмоносицы Стрелки. С большим подъёмом снималась для «Боевого киносборника» Любовь Петровна. В гриме Стрелки и военном костюме она развозила фронтовые письма на том самом велосипеде, которым так ловко управляла в «Волге-Волге». Милый и светлый образ талантливой девушки, сочинительницы популярной песни о Волге, так хорошо знакомый советским людям, вызывал улыбку, пробуждал добрые воспоминания. Стрелка «придумывала» новые слова на хорошо известную музыку из «Весёлых ребят», декламировала стихотворные лозунги. Бойцы на фронте и труженики в тылу надолго запоминали убедительные в устах любимой киногероини призывы. Подчас Стрелка доставала киноаппарат и устраивала просмотры хроникальных очерков об упорной битве с врагом. Показав киноочерк, она снова раздавала письма, пела песни, читала стихи и даже разоблачала переодетого фашистского диверсанта.

Осенью 1941 года мы снимали сюжеты «Боевых киносборников» в прифронтовых условиях. Винтовка и съёмочный аппарат поочередно сменяли друг друга. Нередко мосфильмовцы выходили на строительство оборонительных сооружений, и тогда нашим оружием становилась лопата. Удивительно, что суровой осенью сорок первого, когда, казалось, не было минуты для отдыха, когда мы мерзли в неотапливаемых павильонах киностудии, а я в часы строевой подготовки в штатских ботинках шлёпал по лужам, контузия и повреждённый позвоночник никак не давали о себе знать. Зато впоследствии злополучная контузия несколько раз выводила меня из строя.

Письмоносица Стрелка на фронте

Встреча с Виктором Талалихиным

Вспоминается радостная встреча нашего съёмочного коллектива с героем, защитником московского неба Виктором Талалихиным. Молодой, можно сказать, юный воин. Лучащийся взгляд, неиссякаемое обаяние его облика как магнит тянули к нему людей. Чем-то они были схожи с Юрием Гагариным.

В октябре работать стало особенно опасно. «Мосфильм» бомбили. Однажды в кадре оказалась упавшая с неба, «не запланированная» режиссёром зажигалка, и никто не ахал, не удивлялся. Её деловито захватили щипцами и сунули в ящик с песком, ни на минуту не задержав съёмочного процесса.

«Мосфильму» было приказано эвакуироваться. Долго и с трудом добирались до Алма-Аты, где так же оперативно, как прибывшие с юга страны на Урал заводы, разворачивали работу объединённые Московская и Ленинградская студии.

Уже в 1942 году на экраны страны вышел выдающийся по своим художественным достоинствам и буквально бесценный для

того тяжелейшего в судьбе Родины момента фильм «Секретарь райкома» Ивана Пырьева. Великую силу в сердца советских людей вливало исполнение выдающимся советским киноактёром В. Ваниным роли секретаря райкома Кочета. Достоверность характеров героев, горячий патриотизм режиссёра Пырьева, высокое мастерство актёров Михаила Жарова, Марины Ладыниной, Михаила Астангова воспринимались как документалистика, звали советских людей на подвиги во имя победы.

Мне не пришлось поработать в Алма-Ате вместе с товарищами по «Мосфильму». Прямо с поезда я угодил в госпиталь – сказалась контузия. Когда подлечили, то тут же через Красноводск направили в Баку руководить местной киностудией.

Враг рвался через Кавказский хребет к нефтепромыслам Апшерона. Город подвергался бомбёжкам. По Каспию через Баку шло вооружение и армейское снаряжение. Каспийские военные моряки конвоировали транспорты, защищали Баку от налётов вражеской авиации, маршевыми батальонами морской пехоты уходили защищать Кавказ. Наша группа снимала документальный фильм «Каспийцы». Снимали в Бакинской бухте и в предгорьях Кавказа вблизи Майкопа, где шли жестокие бои и за много километров были видны чёрные шлейфы дыма от горящих складов нефти.

В Баку режиссёр А. Иванов снимал «Подводную лодку “Т-9”», фильм, пользовавшийся у фронтовиков и в тылу доброй репутацией правдивой картины о трудной боевой работе подводников.

В это тяжёлое время, представьте себе, на Бакинской студии снималась искрящаяся весельем, народным юмором музыкальная комедия Узеира Гаджибекова «Аршин мал алан». Работа над этой комедией ещё раз свидетельствовала, что ни у кого из нас, работников кино, не было и тени сомнения в нашей победе над немецко-фашистскими захватчиками. И мы не просто ждали её – мы сражались за неё своим оружием.

В начале сентября 1943 года мне было предписано возвратиться в Москву и возглавить «Мосфильм». Предстояла большая работа по восстановлению студии, оборудование которой было вывезено. Вскоре начала прибывать кое-какая техника. Постепенно из Алма-Аты и Ташкента возвращались творческие работники «Мосфильма».

Киносеанс в лесу прифронтовом…

Владимир Михайлович Петров в тяжелейших зимних условиях – сантехнические устройства не работали, часами ждали, когда дадут ток, – приступил к съёмкам исторического фильма «Кутузов». Абрам Матвеевич Роом напряжённо работал над экранизацией драматургического шедевра Леонида Леонова – пьесы «Нашествие». Роом снял волнующий фильм. В событиях, происходящих в доме доктора Таланова, нашла художественное выражение мысль о сплочённости всего советского народа в борьбе с фашистскими захватчиками.

В 1944 году режиссёр Л.О. Арнштам снимал фильм «Зоя», поставив перед собой цель не только рассказать биографию героини советского народа Зои Космодемьянской, но и выявить те условия, ту социальную почву, на которой выросло целое поколение героической молодёжи, покрывшее себя неувядаемой славой в годы Великой Отечественной войны.

Перед крупнейшей киностудией страны, в обстановке близящейся победы, была поставлена задача дать фронту и тылу несколько весёлых, вселяющих бодрость кинокомедий.

В 1944 году Иван Александрович Пырьев по сценарию поэта-драматурга Виктора Гусева снял музыкальную картину «В шесть часов вечера после войны». Фильм этот полон оптимизма. Лирические эпизоды в нём сменяются комедийными, грусть –

смехом. Замечательные, поныне живущие песни Тихона Хренникова, лирические пейзажи оператора Валентина Павлова создавали атмосферу радости, тёплой любви к советскому человеку, предчувствие близкого окончания жестокой войны. В финале картины как символ грядущей победы (фильм вышел на экраны осенью 1944 года) режиссёр показал первый день мира – Кремль в огнях фейерверков, праздничные улицы, заполненные радостными, ликующими людьми. И это было точное предсказание близкой Победы.

В павильонах «Мосфильма» активно работал вернувшийся из Алма-Аты Константин Константинович Юдин. Его фильм «Антоша Рыбкин», законченный в трудном 1942 году, пользовался огромным успехом на фронте и в тылу. Юдин в качестве второго режиссёра фильма «Волга-Волга» прошёл на практике школу комедиографического мастерства и уже в 1939 году выступил с самостоятельной картиной «Девушка с характером». В 1941 году он начал работу над кинокомедией «Сердца четырёх», которую завершил в 1945 году. Тогда же, в год окончания войны, Юдин поставил забавную комедию «Близнецы».

Владимир Михайлович Петров, завершив работу над «Кутузовым», начал снимать чеховский «Юбилей» – ленту, по всем данным комическую.

Когда через четыре года в конце военных испытаний Григорий Васильевич Александров вернулся к «Звезде экрана», сценарий показался безнадёжно устаревшим.

Мы победили…

Профессор Никитина. Кадр из фильма «Весна»

Пришлось начинать заново, включив в сценарий остросовременную проблематику. Теперь героиня будущего фильма работала над проблемой расщепления атомного ядра, а фильм стал называться «Весна». Консультировал «Весну» академик Петр Леонидович Капица, обаятельнейший учёный-физик, человек большой культуры, страстный поклонник

искусства.

Атомная бомба оказалась столь острой проблемой, что фигурировать в комедии ей, по трезвому размышлению, было рано. Тогда Александров попробовал превратить Никитину в рефлексолога, увлеченно экспериментирующего на обезьянах. Одну из главных ролей должна была играть забавная дрессированная обезьяна. Однако некоторые учёные и редакторы принялись столь ревностно оберегать авторитет И.П. Павлова, что и рефлексы пришлось оставить. Выход из положения подсказал Капица, предложивший остановиться на роли учёного в области солнечной энергии: загадочно и созвучно атомной энергии.

Петр Леонидович Капица – учёный с мировым именем и, пожалуй, один из самых близких к среде художников академик. А какова Любовь Петровна в академической «мантии»! Она была так же естественна в ней, как в рабочей спецовке ткачихи.

Фильм замышлялся довольно сложным в техническом отношении, а «Мосфильм» во время эвакуации был «размонтирован» и ещё не был восстановлен полностью. Однако выход из трудного положения нашли. Пражская студия «Баррандов-фильм» предоставила в наше распоряжение прекрасно оборудованные павильоны.

В Прагу в связи с работой над музыкой к фильму «Весна» приезжал Дунаевский. И чехословацкие друзья организовали цикл концертов Пражского симфонического оркестра под управлением Дунаевского. С оркестром выступала и Орлова.

Голос Любови Орловой – голос эпохи. Не профессиональной вокалистки, голос каковой она, как теперь говорят, позиционировала в годы работы в музыкальном театре В.И. Немировича-Данченко, казалось, что это был лирический, патетический, исполненный духа советского патриотизма голос. С экрана лирические и патриотические песни Дунаевского шли в народ с голоса Любови Орловой.

Отношение к СССР, к советским людям всюду было восторженным, любовным. Нас встречали как близких, очень дорогих людей. О братстве говорили живые цветы на могилах советских воинов. Там, где в бою пролилась кровь советского солдата, обязательно памятная дощечка, горящая лампада, живые цветы. Песни Дунаевского в исполнении Орловой, проникновенном и страстном, вызывали сердечный отклик в народе.

С Николаем Черкасовым на съёмках фильма «Весна»

Александров: «В Брно артисты, занятые на съёмках «Весны», выступали на стадионе. Десятки тысяч зрителей собрал этот концерт. Слушали благоговейно. Прямо со стадиона мы отправились на вокзал, чтобы вернуться в Прагу. Машина

медленно ехала впереди многотысячного шествия. Жители Брно провожали нас. Они заполнили весь перрон и удивительно стройно и трогательно запели чешскую песню «В добрый путь». Машинист бесшумно тронул состав, и песня долго летела за нами вслед.

ОЧАРОВАТЕЛЬНАЯ ЖЕНЩИНА —

ВЕЛИКАЯ АКТРИСА

Всенародная любовь – за жизнь получены десятки тысяч писем!

Съёмки «Весны» в освобождённой Советской армией Чехословакии, встречи с народом этой страны поддерживали в

нас светлое, праздничное чувство. Этим фильмом мне хотелось передать чувство великого советского народа, празднующего победу над жесточайшим, бесчеловечным врагом. Есть такое понятие – «исторический оптимизм». Так вот, мне казалось, что музыкальная комедия «Весна» выражала это понятие».

Эта реявшая в воздухе идея с блеском воплощена в кинокомедии «Весна». Но, что называется, план был с лихвой перевыполнен. В фильме заложена такая порция солнечной энергии, что с энтузиазмом обуздывает, вполне успешно обуздывает, профессор Никитина, которая способна радовать, согревать сердца миллионов людей во всех концах Земли. Социальный оптимизм, помноженный на доброкачественный юмор, связанный прочно с родственной, мелодической стихией музыки Дунаевского, это – «Весна», которой мы готовы упиваться, восторгаться вновь и вновь.

Ветер мира

Александров: «Весну» монтировали ударными темпами: фильм решено было представить на конкурсный просмотр Венецианского фестиваля 1947 года. В Италию путь лежал через Белград, куда меня и Л.П. Орлову доставил рейсовый самолёт. От Белграда предстояло добираться до Венеции по железной дороге. Прибыли в «свободный город» Триест. Таможенные власти запретили нам выходить из вагона. В течение пяти часов в раскалённом от июльской жары, отцепленном вагоне ожидаем решения своей судьбы. За 15 минут до отхода поезда нас перевели в купе вагона, на котором висела табличка: «Триест – Венеция». Мы умирали от жажды, но нам не разрешили и шага ступить в сторону, чтобы напиться.

В купе, куда нас привели словно арестантов, уже сидел безмолвный, пожирающий нас глазами «тайный» агент.

Европу уже разделял «железный занавес». На границах была создана особо напряжённая обстановка, сказывались последствия наступившей «холодной войны».

Поезд Триест – Венеция пересёк границу Италии. На первой же итальянской станции его атаковала многолюдная толпа пассажиров с котомками, мешками, узлами. Посадка эта живо

напомнила времена Гражданской войны в России. Прошло несколько минут, и были заняты не только все проходы и тамбуры, но и крыши вагонов. Однако в купе, где находились мы, советские артисты, сопровождавший нас безмолвный господин не впустил никого. Та ещё картина, жаль, не было возможности её снять.

Александров как бы воссоздал свою прогулку по ночным набережным Москвы-реки после юбилейного вечера Л.В. Собинова в Большом театре

В один из дней фестиваля нас пригласили в гости рабочие стекольных заводов островов Мурано и Бура-но. Мастера выдували красивые сувенирные фигурки и отлили большую вазу в подарок Советскому Союзу. В заводском клубе был устроен просмотр советских кинокартин. Итальянские рабочие принимали их с горячим энтузиазмом.

Поддержка рабочих Венеции имела большое значение. У советского кино недоброжелателей на фестивале оказалось в избытке, и дружеское участие, классовая солидарность не раз выручали нас из трудных положений.

Она пленила французов и голосом, и своей солнечной улыбкой

За день до просмотра нового фильма Всеволода Пудовкина «Адмирал Нахимов» сочувствующие итальянцы сообщили, что все венецианские клакеры наняты освистать советский фильм. Но друзья приняли меры, и в день просмотра «Адмирала Нахимова» ко Дворцу дожей, где проходил фестиваль, пришли сотни молодых рабочих с заводов Венеции. Они знали каждого клакера в лицо. Ни один из «свистунов» в зал не попал.

Но этим дело не кончилось. Велась пропагандистская и подкупная работа среди членов жюри. Перед демонстрацией нашей «Весны» зрителям был показан антисоветский «документальный» фильм.

Попытались приглушить хорошее впечатление от картины и мелкими пакостями. Один журналист писал в итальянской газете, что картина весьма правдива, потому что в ней показывается… как долго не заводится автомобиль «Победа». Но старания подкупленных журналистов оказались тщетными. Фильм был отмечен премией фестиваля, а исполнительница ролей профессора Никитиной и актрисы Шатровой Любовь Петровна Орлова разделила премию лучшей актрисы года с Ингрид Бергман.

Американское кино в тот год на фестивале выступило безуспешно. Американцы привезли фильмов больше всех, и все они варьировали темы убийства и секса. Картины, выпущенные Голливудом, старались убедить зрителя, что и человек, и мир, его окружающий, руководствуются лишь жаждой к личному благополучию и что грубая сила, преступление, уничтожение соперников – естественный путь к личному счастью. Эти картины говорили, что бесполезно бороться со злом, что борьба эта безнадежна, что стремление ко всему светлому и прогрессивному бесцельно. Есть один путь – изолировать себя от окружающей жизни. (Не правда ли, это что-то близкое к кино начала XXI века в обуржуазившейся России?! – *Ю.Б.)*

Но многочисленная продукция американской «культуры» была страшна не только тем, что она сама по себе разрушала в человеке веру в его духовные силы и доказывала, что тщетны все усилия изменить «созданные богом человеческие пороки», что будущее мрачно и беспросветно. Она была страшна ещё и тем, что у неё нашлись последователи в других странах – в Англии и Франции, в

Швеции и Швейцарии, в Дании и Мексике. Не уступала им в этом отношении и реакционная часть итальянской кинематографии. А теперь по их стопам идём мы.

Бесконечный парад деградирующей психики, болезненных извращений мрачных и преступных личностей воздействовал на публику фестиваля. Зрительный зал стал катастрофически пустеть, и устроители фестиваля оказались перед угрозой провала всего предприятия. Чтобы спасти положение и удержать публику, которая перед лицом американских киноужасов начала обращаться в бегство, организаторы фестиваля ухватились за кинематографическую классику.

На специальных утренних просмотрах были показаны

«Броненосец “Потёмкин”», «Мать», «Октябрь» и другие советские фильмы, не включённые в официальную программу фестиваля. Успех, которым сопровождалось появление этих картин на экране, был ещё одной крупной, хотя и не зафиксированной в протоколах жюри, победой советского киноискусства.

Александров: «Ко мне в гостиничный номер пришёл аккредитованный на фестивале корреспондент ватиканской газеты «Обсерваторе романо» и показал номер, в котором он написал о высокой морали и художественных достоинствах, присущих советским кинофильмам.

– Вот видите, – подчеркнул он, – Ватикан приветствует ваше высоконравственное искусство. Мы не одобряем картин, в которых присутствуют секс и убийства. Я говорю об американском кино. Редакция просит вас сказать несколько слов в поддержку высоконравственного искусства.

Трудно было не согласиться со словами моего собеседника. Всё, что он говорил, – правда. Но я, к счастью, успел просмотреть этот номер газеты и показал корреспонденту на крупное фото, помещённое на её первой полосе, где папа римский благословлял макет атомной бомбы.

– Я ценю ваши представления об истинных ценностях в искусстве, но не могу поддержать вашу газету, поскольку в ней ваш шеф с циничной прямотой благословляет оружие массового уничтожения – атомную бомбу.

Шёл 1947 год. На дверях итальянских католических церквей и соборов висели киноплакаты в две полосы. На белой полосе фильмы, которые Ватикан рекомендовал верующим, на красной – запретные. Ватикан психологически не мог принять, быстро переварить образ жизни и характер поведения, программируемые в фильмах типа С.С.С. (страх, сила, секс), и на запретной полосе оказывалось большинство американских картин. Но политически Ватикан был вместе с теми, кто размахивал атомной бомбой, грозил миру социализма тотальным уничтожением.

Филип Жерар. Париж 1947 г.

Особенно остро кощунственная безнравственность тех, кто поощрял атомный шантаж, ощущалась в Италии – на родине высокого классического искусства, колыбели Возрождения. Для нас величайшим счастьем представлялось то, что мы можем видеть в оригиналах итальянскую живопись и скульптуру. Ведь для каждого человека, а особенно художника любой специальности, истинное откровение и наслаждение – увидеть произведения великих мастеров.

Из Италии путь лежал через Париж и Берлин. Париж 1947

года. Коммунисты в правительстве. Лозунги Народного фронта на улицах и площадях. Бытовая неустроенность, к которой французы, живо помня ужасы фашистской оккупации, относились снисходительно».

Орлова: «В зале Плейель объявлен мой концерт. Но вот беда – у нас нет с собой нот. Тогда друзья за день до концерта привели к нам актёра и музыканта Филипа Жерара. Состоялась репетиция. Лучшего аккомпаниатора трудно было себе представить. Марш «Весёлых ребят» вместе с Орловой пел весь зал, оказывается, наши песни знали в Париже.

Нам задавали много вопросов:

– Дарят ли вам поклонники вашего искусства подарки? – спросила одна из дам.

– Да, дарят, и очень ценные. Я выступала однажды на Челябинском тракторном заводе. После концерта рабочие окружили меня, и мы долго разговаривали о разных вещах, в том числе, конечно, об искусстве, о песнях и своей работе. Мои собеседники сетовали на то, что у них не ладится дело с выпуском поршневых колец. И вот теперь после концерта, сказали они мне, уверены, что справятся с трудностями. «К следующему вашему выступлению, – горячо заверили меня рабочие, – обещаем поднять сменную выработку с десяти до двенадцати тысяч штук. Только вы обязательно приезжайте». Как обрадовали меня их доверие, их любовь! Участвовавший в концертной поездке поэт Виктор Гусев описал этот случай в поэме, которая так и называлась «Кольцо». Поэт справедливо говорит в ней, что обещание рабочих было мне дороже, чем цветы, которые принято дарить артисткам.

Она привыкла к таким вещам,
но тут, понимаете, тут
Ей люди свой труд принесли в награду
за её несравненный труд.
Она поняла, что песня её
в работе им помогла,
И тут, признаться, всплакнула она…
Да, так это и было.

Когда через некоторое время я снова приехала в Челябинск, на концерт пришёл весь поршневой цех. По окончании концерта рабочие подарили мне кольцо… нет, не золотое, а ещё более дорогое. Это было поршневое кольцо с выгравированной на нем надписью: «Нам песня строить и жить помогает… Она, как друг, и зовёт и ведёт». Артистке Л.П. Орловой от стахановцев отделения

поршневых колец литейного цеха Челябинского тракторного завода. 12 314 штук – рекорд после Вашего концерта».

Это кольцо, так же как шахтёрскую лампочку, преподнесённую горняками Донбасса, Любовь Петровна хранила как самую дорогую реликвию…

Александров: «В канун победного 1945 года корреспондент Совинформбюро обратился ко мне с целым рядом вопросов, касающихся будущего. Среди них был и такой:

– Что, по-вашему, нужно делать сразу же по окончании войны?

Я ответил ему:

– Когда кончат стрелять пушки, с такой же решительностью начнётся борьба за мир.

…В первые послевоенные годы советские кинематографисты создали несколько актуальных произведений, посвящённых теме борьбы за мир, разоблачению поджигателей войны. Это «Русский вопрос» и «Секретная миссия» М. Ромма, это и «Встреча на Эльбе» Александрова. Обстановка в мире требовала, чтобы искусство возвысило голос против клеветы на СССР, против происков империалистов, не удовлетворённых итогами Второй мировой войны.

Фильм «Русский вопрос» был поставлен Михаилом Ильичом Роммом по одноимённой пьесе К. Симонова. Кинорежиссёр при экранизации сохранил основную идею, сюжет и драматический конфликт пьесы. Это конфликт между прогрессивным журналистом Гарри Смитом и его хозяином – издателем крупной реакционной газеты Макферсоном. Раскрывая драму, пережитую честным журналистом, которого вынуждают писать клеветническую книгу о Советском Союзе, авторы фильма разоблачали миф о свободе печати в буржуазном мире.

Другой фильм М. Ромма «Секретная миссия» был основан на документальном материале из истории англо-американских отношений в годы Второй мировой войны. В нём раскрывалась механика закулисного сговора империалистов с главарями гитлеровской шайки и германскими монополистами.

В Театре имени Ленинского комсомола шла пьеса братьев Тур и Л. Шейнина «Губернатор провинции». Пьесу, в основе которой лежал частный случай, мне захотелось наполнить политическими обобщениями, отвечающими на вопросы миллионов людей, превратить её в злободневный сценарий. Работе над сценарием предшествовал сбор документального материала. В сценарий вошло многое из того, что мне довелось увидеть в Берлине и по пути из Парижа, в том числе услышать доподлинные реплики американского попутчика-генерала.

Нам хотелось показать этим фильмом, что не американский народ, а только отдельные группы монополистов и сторонников американского империализма вынашивают планы новой, получившей название «холодной», войны.

Картина начинается сценой дружеской встречи союзников на берегах Эльбы.

Американские солдаты, переплыв реку, восторженно приветствуют русских. Идёт обмен сувенирами, братание.

– Посмотрите на эту идиллию, – обращаясь к своим спутникам, саркастически роняет генерал МакДермот. – Это самое тяжёлое последствие войны.

Империалистические круги с большой энергией вели политику отчуждения. Фильм заканчивается тем, что на Эльбе разводятся мосты, закрываются границы между Западом и Востоком. Герои картины друзья – майор Кузьмин и майор Джеймс Хилл – остаются на разных берегах. Американского офицера в наказание за дружбу с советским офицером отправляют в Америку. Кузьмин на прощанье кричит майору Хиллу:

– Сейчас самое важное в мире – это дружба народов России и Америки!»

Что ж, это и сегодня определяющее условие мирной действительности.

Мне дорого сознавать, что за многие годы со времени выхода фильма «Встреча на Эльбе», как бы ни менялись злободневные нюансы политики, в этом политическом фильме всё звучит правильно.

…На правом берегу Эльбы – советская зона старинного немецкого города Альтенштадта. Два военных коменданта, два майора – Кузьмин и Хилл – дружат между собой, не видя в том ничего зазорного.

Советская комендатура обеспечивает проведение свободных демократических выборов городского самоуправления и поддерживает кандидатуру честного учёного профессора Отто Дитриха на пост бургомистра. Но деятельность Кузьмина протекает в обстановке ожесточённого сопротивления гитлеровцев, скрывающихся в подполье. Зять Отто Дитриха, оголтелый фашист Эрнст Шметау, связан с видным членом нацистской партии Шранком, который под именем Крауса незадолго до капитуляции был подсажен в тюрьму как «активный антифашист». От Шранка-Крауса нити тянутся к американской администрации, кольцо замыкается вокруг Отто Дитриха и его патентов, которые таинственно исчезают из сейфа. Теряющемуся в догадках Дитриху внушается версия о том, что это дело русских. Старику подсказывается «единственный выход» – бегство в американскую зону.

Из мирной атмосферы порядка, взаимного уважения по одну сторону Эльбы зритель переносится на другой её берег. Под свистящую, оглушающую трескотню воинственных маршей американские офицеры-инструкторы занимаются обучением немецких солдат, полным ходом работают военные заводы.

Американский генерал Мак-Дермот развивает «разностороннюю деятельность» – тут и ограбление музеев, и провокации, и подкупы, направленные на то, чтобы сорвать объединение немецких демократических партий, и игра на бирже,

и черный рынок – «обменные пункты», где произведения немецкого искусства, немецкой культуры изголодавшиеся жители вынуждены менять на американские сигареты и тушёнку. Супруга генерала Мак-Дермота, пользуясь «воздушным мостом» между

оккупированной Германией и США, усиленно переправляет приобретённые за бесценок драгоценный фарфор, хрусталь, меха, золото. Генеральша ввозит сигареты, генерал вырубает и продает англичанам германский лес.

На глазах Джеймса Хилла творятся все эти явные и тайные безобразия. Но Джеймс Хилл из числа тех американцев, которые сохранили дружеские чувства и уважение к Советской Армии. Подлинно демократические порядки, установленные в советской зоне, помогают Хиллу воочию увидеть, на чьей стороне правда.

Отто Дитрих возвращается. Разоблачён фашист Шранк. Миловидная «американская журналистка», сбросив личину, превращается в уполномоченного федеральной разведки мисс Колинз. Выслушивая её указания, перед ней стоит на вытяжку генерал Мак-Дермот.

Мисс Колинз. «Встреча на Эльбе»

Джеймса Хилла изгоняют из армии США и передают в комиссию по расследованию антиамериканской деятельности. Но Джеймс Хилл как бы родился заново. Он узнал цену дружбы и меру подлости. С Кузьминым они встретились на Эльбе как союзники, жили как добрые соседи и расстаются как верные друзья. Нет, Кузьмин не бросает слов на ветер, когда, прощаясь, напутствует Хилла: «Сделайте так, чтобы в будущем мы не встретились как враги». Такие, как Джеймс Хилл, становились убежденными сторонниками мира. Их мужественной бескорыстной борьбе за мир человечество обязано многим.

Сознавая актуальность материала, горячую злободневность, политическую остроту замысла, съёмочный коллектив работал с большим напряжением.

Фильм снимал мой старый боевой товарищ Эдуард Тиссэ – оператор, видевший остро, масштабно. Тиссэ был одним из немногих кинооператоров, для которых слова «ясность», «простота», «народность», «правда» не были только звуком. Они соответствовали его миропониманию, умению вглядываться в жизнь и рассматривать своё искусство с позиций высокой ответственности перед людьми, перед обществом и государством.

Любовь Орлова исполняет песню «Мир победит войну», аккомпанирует автор – Дмитрий Шостакович. 1950 г.

Музыку для фильма «Встреча на Эльбе» писал Дмитрий

Шостакович. Эта работа явно увлекла его. Композитор сочинил для нашей картины несколько выдающихся музыкальных пьес. Мировое признание получила его песня «Мир победит войну».

Ветер мира колышет знамёна побед,
Обагрённые кровью знамёна.
Озарил миру путь нашей Родины свет,
Мы на страже стоим непреклонно.

Эта прекрасная, торжественная песня, написанная Дмитрием Шостаковичем на слова Е. Долматовского для фильма «Встреча на Эльбе», стала гимном мира. Ею открывались конгрессы сторонников мира. Она много раз звучала в здании ООН на Ист-Ривер. Образно говоря, песня Дмитрия Дмитриевича Шостаковича голубем мира облетела земной шар.

Вроде бы исходя из сценария, в этой остросюжетной политической картине нет места музыке. Но

Шостакович подошёл к задаче с большим вниманием и трудолюбием. Сотрудничая с поэтами В.И. Лебедевым-Кумачом и Е.А. Долматовским, он разрешал совершенно новую и потому трудную тему борьбы за мир, призыва к миру. Кроме песни-гимна им были написаны симфоническая музыка к картине и широкая, распевная, необычайно богатая мелодически песня «Тоска по Родине». Песню исполняла Надежда Андреевна Обухова, и это придало звучанию нового вокального шедевра Д.Д. Шостаковича особую красоту и значительность.

В работе над картиной были заняты превосходные актёры. Роль советского коменданта Альтенштадта Кузьмина играл молодой, впервые выступавший в кино Владлен Давыдов. Созданный им образ исполнен искренности и обаяния. В его герое чувствуется непреклонная воля и характер, духовная чистота.

С Владленом Давыдовым в фильме «Встреча на Эльбе»

Майор Джеймс Хилл в исполнении превосходного мастера сцены Михаила Названова, актёра пластичного, колоритного, предстаёт человеком честным, живым, одним словом, яркой личностью.

Огромное удовольствие доставила мне работа с артистом Рижского русского драматического театра Ю. Юровским, который превосходно сыграл в фильме роль профессора Дитриха. В ряде сцен Отто Дитрих не произносит ни слова: молча уходит он из советской зоны в американскую, молча там всматривается во всё, наблюдает и затем возвращается. Профессор ничего не говорит, но походка, глаза, мимика так выразительны, что и без слов всё ясно.

А Владимир Владиславский в роли генерала МакДермота! И бесподобная Фаина Раневская в роли его жены! А вечно пьяный таможенник капитан Томми в исполнении такого мастера гротеска, как Эраст Гарин! А сержант Егоркин, поднятый до символа русского советского солдата могучим талантом Бориса Андреева! А сержант американской армии Гарри Перебейнога, живой и достоверный в трактовке Ивана Любезнова! Гарри звался раньше Герасимом. Он украинец. Судьба давно уже забросила его родителей за океан. Но он не забыл свою родину и, как святыню, хранит горсть полтавской земли.

С Михаилом Названовым в фильме «Встреча на Эльбе»

Любовь Орлова играла в фильме роль американки мисс Колинз, скрывающейся до поры до времени под маской журналистки Джанет Шервуд. Резко менялись и внешний облик, и интонации Орловой, когда Джанет преобразовывалась в грозную мисс Колинз. Много сомнений и тревог пережила Любовь Петровна, входя в эту непривычную ей роль, роль отрицательную. Она рассказывала:

«В своё время в одной из ранних своих киноработ мне довелось затронуть тему иностранного шпионажа в СССР. Я имею в виду картину «Ошибка инженера Кочина» режиссёра А. Мачерета. В этом фильме я играла роль женщины, вовлечённой в преступление против Родины и с холодной жестокостью раздавленной подлой и безжалостной вражеской силой.

Играя Джанет Шервуд, я и стремилась представить эту силу – холодную, жестокую, циничную. Роль была для меня очень трудна. Если в подавляющем большинстве прежних я сживалась с моими героинями, роднилась с ними, какое-то время словно жила их жизнью, то, играя Шервуд, мне пришлось как бы отрешиться от самой себя, переселиться в чужую и чуждую мне душу. Важно отметить, что, выбирая в памяти те черты, которые должны были характеризовать этот персонаж, мне пришлось обратиться исключительно к наблюдениям, собранным мною за границей. Советские люди не давали мне материала для этой роли. Именно

за границей наблюдала я таких женщин – выхоленных, красивых, нарядных и одновременно душевно опустошённых, без высоких стремлений, без искренних чувств и привязанностей, холодных, себялюбивых, честолюбивых, верящих в один лишь банковский текущий счёт, поклоняющихся одному лишь доллару».

Любовь Петровна взяла и эту высоту. Весь съёмочный коллектив с подъёмом работал над фильмом «Встреча на Эльбе», но, когда был показ художественному совету министерства кинематографии только что смонтированной ленты, произошёл афронт. Выпуск снятой в короткие сроки картины был приостановлен. На этом заседании много говорилось о том, что вчерашние враги – немцы, дескать, показаны чересчур уважительно. Но ведь в фильме «Встреча на Эльбе» речь шла не о немцах вообще, а о представителях разных сословий и классов, о притаившихся после разгрома гитлеровского рейха нацистах и сторонниках свободной демократической Германии.

Кадры из фильма «Встреча на Эльбе»

Художественный совет министерства не стал для этого фильма последней инстанцией, которая окончательно решила бы его судьбу. Буквально через день состоялся просмотр фильма в ЦК партии. Было решено немедленно выпустить его на экраны страны. Как обычно, решающее слово принадлежало Сталину. Когда в просмотровом зале вспыхнул свет, он встал и внешне буднично произнёс:

– Фильм снят с большим знанием дела.

Пожалуй, эта оценка заключала в себе главное достоинство картины, сделанной на злобу дня. Фильм горячо приняли жители Восточной Германии. Это лучшее подтверждение тому, что в нём не было фальши.

Александров: «Не знаю, каким образом созрело это решение, но накануне открытия в Бухаресте международного совещания редакторов коммунистических газет я с коробками фильма «Встреча на Эльбе» был отправлен в Бухарест, откуда на том же самолёте совершил перелёт в Берлин, из Берлина в Прагу, из Праги в Варшаву и, наконец, в Москву. Всё путешествие заняло трое суток. Фильм «Встреча на Эльбе» в первые дни его экранной жизни был чем-то вроде газетной передовицы.

Высокий гуманизм, ненависть к войне, варварству, фашизму – естественное стремление людей различных политических и религиозных убеждений. Мне близка, бесконечно дорога мысль Л.Н. Толстого о том, что “люди порочные всё время объединяются и составляют большую силу и что надо, чтобы люди честные сделали то же самое”».

Семейный альбом

Её совсем не голливудская, русская солнечная улыбка

Любовь Орлова – секс-символ Советского Союза

Туристский вояж

Само очарование!

«Печаль твоя светла…»

Любимое занятие

Признание в любви

Всю жизнь в кадре

Молодожёны. 1934 г.

Молодожёны сорок лет спустя

Встреча с Н.С. Хрущёвым

Марион Диксон

«Этот мех мне нравится. А что?»

На пуантах у балетного станка.

«Орлова, Орлова играет эту роль…»

В квартире на Немировича-Данченко: Орлова, Александров и Евгения Николаевна (мама) с друзьями. 1945 год

На память о нашем посещении дачи «Чёрный лебедь». Коза. Бык. 1934 г.

Нонна Петровна Орлова (сестра), Пётр Фёдорович Орлов (отец), Любовь Орлова, Евгения Николаевна (мать) с Бимкой. Начало 30-х гг

Партия из «Грибного переполоха». Читает с листа…

С любимой бабушкой

Пётр Фёдорович Орлов

Свежий сценарий

Утренние новости

Любовь Орлова с Фаиной Раневской

Любовь Петровна отвечает на письма со всех концов необъятной Родины

Поклонник, друг, обожаемый артист – Чарльз Спенсер Чаплин

Экранная дружба. Марк Донской, Любовь Орлова, Елена Тяпкина, Тамара Макарова, Григорий Александров. 1935 г.

Культурный центр имени Любови Орловой

В честь великой актрисы Любови Петровны Орловой в 1972 году была названа планета, её имя носит теплоход, в 2001 году была выпущена российская почтовая марка, а к 100-летнему юбилею – памятная серебряная монета. И вот, наконец, в 2007 году, к 105-летней годовщине со дня рождения актрисы, состоялось открытие Культурного центра имени Любови Орловой на её малой родине – в Звенигороде.

Знаменитая актриса родилась в этом небольшом городе, в одном из красивейших мест Подмосковья. Звенигород не только имеет древнюю и богатую историю, но и связан с именами многих отечественных деятелей культуры, среди которых Любовь Орлова занимает одно из первых мест.

Творческая встреча с народной артисткой Людмилой Гурченко.2008 г.

Спектакль «Последний пылко влюбленный». На оценен.а. СССР Л. Чурсина и н. а. России В. Кузнецов

Культурный центр создан вдохновением архитекторов, дизайнеров, декораторов. Здание отражает характерные черты киноиндустрии эпохи Любови Орловой, погружая посетителя в пространство, где ход времени размерен, а оригинальные интерьеры притягивают взгляд. Здесь во всём заметна любовь к творчеству великой киноактрисы.

«Любовь Орлова – единственная за всю историю отечественного кинематографа мегазвезда голливудского масштаба. Но ничего значительного в сфере культуры, посвящённого ей, не было. Поэтому открыли Культурный центр с заранее предусмотренным помещением под музей», – сообщал в интервью звенигородским СМИ глава города Л.О. Ставицкий.

Культурный центр имени Любови Орловой привлёк в

Звенигород выдающихся исполнителей, выступивших здесь с концертами: Э. Пьеху, А. Макаревича, Ю. Башмета и других.

Фестиваль отечественного кино «Премьера Подмосковья». На сцене композитор Григорий Гладков. 2009 г.

Спектакль Московского театра оперетты «Сказки венского леса». 2008 г.

В стенах Центра проходили антрепризные спектакли, зрители которых аплодировали признанным мастерам искусств: Людмиле Гурченко, Светлане Светличной, Валентину Гафту, Инне Макаровой, Зинаиде Кириенко, Ирине Мирошниченко, Лие Ахеджаковой.

В Центре регулярно проходят встречи со знаменитыми актерами, вечера юмора, образовательные концерты классической музыки для детей и родителей и другие культурные мероприятия.

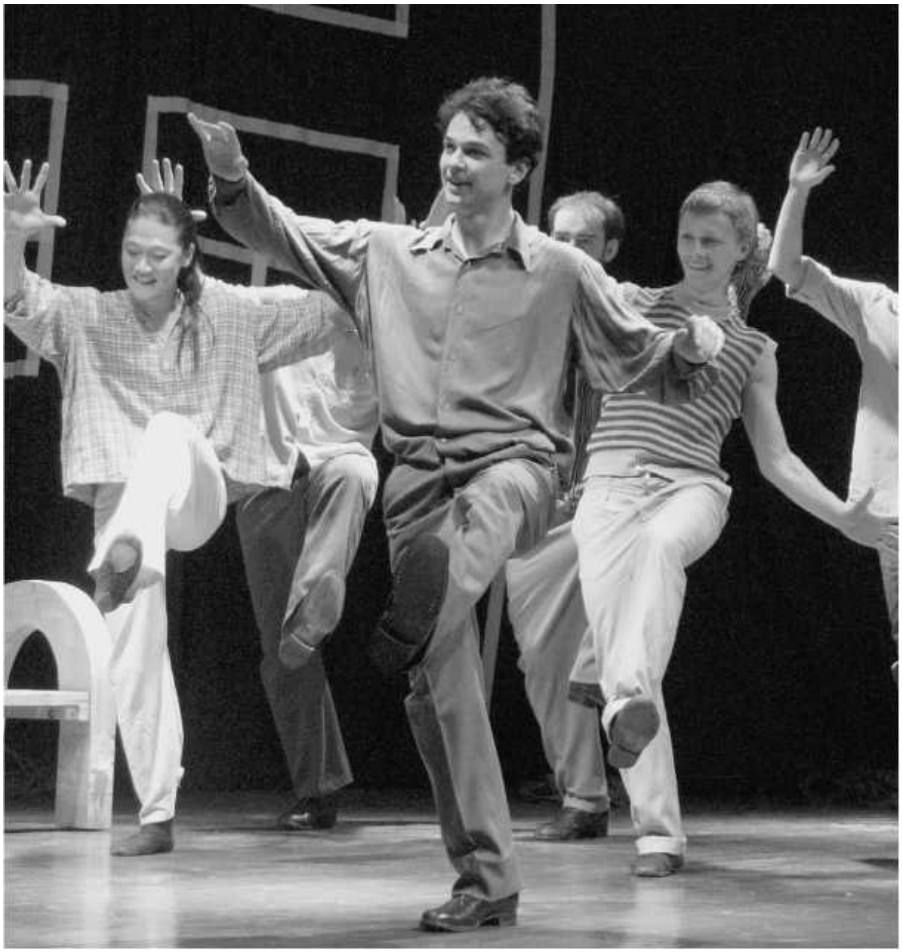
Культурный центр имени Любови Орловой стал и подмосковным международным театральным центром. Здесь проходит театральная летняя школа – масштабный образовательный проект, который осуществляется под эгидой Союза театральных деятелей России. Каждое лето в течение месяца около сотни молодых актёров из ближнего и дальнего зарубежья оттачивают своё мастерство, а помогают им в этом мэтры отечественной сцены под руководством А. Калягина, которому и принадлежит идея создания летней школы.

Культурный центр имеет технические возможности для демонстрации кинофильмов. Здесь можно проводить международные кинофестивали – в соответствии с распространённой практикой проведения таких мероприятий в небольших городах в окружении красивой природы. Но это – в будущем.

Помимо театральных постановок, концертных программ, кинопоказов, а в последнее время ещё и художественных выставок, Культурный центр имени Любови Орловой предполагает и музейную экспозицию. Исследовательская работа, предшествующая созданию полноценного музея, как правило, длится годами. Пока помещение, выделенное под музей Любови Петровны, практически пустует: там всего 30 музейных экспонатов. Но и то, что доступно посетителям, привлекает огромное внимание.

Концерт «Звезда по имени Любовь» к 110-летию со дня рождения

К сожалению, личные вещи знаменитой творческой пары Александров – Орлова, составившей славу отечественного кинематографа, находятся в разных местах и даже на разных континентах – у коллекционеров и актёров. В музее Любови Орловой в Звенигороде могла бы храниться маленькая книжечка Л. Толстого «Кавказский пленник» с дарственной надписью автора, а также подаренный ей В. Немировичем-Данченко портрет с надписью: «Талантливой актрисе и милому человеку Любови Петровне с лучшими пожеланиями». Среди экспонатов пока нет расписанной П. Пикассо тарелки – память об их встрече во время поездки Орловой на Каннский фестиваль, а также подаренной актрисе Ч. Чаплином музыкальной шкатулки с мелодией к фильму «Огни рампы». Нет, к сожалению, и коллекции цветного стекла, собранной Любовью Петровной в поездках по разным странам, и даже – увы! – самовара из её звенигородского детства…



Спектакль «Письма памяти». 2009 г.

Любовь Орлова и Григорий Александров не вели дневников, но любили писать друг другу записки, а будучи в разлуке, обменивались телеграммами. Было бы вполне уместно, чтобы их эпистолярный архив хранился и экспонировался в звенигородском музее. И драгоценным экспонатом этого музея стал бы подаренный актрисой Г. Александрову фотоснимок Л. Орловой – нигде не тиражируемый, ни в книгах, ни на открытках, – с автографом: «Моему единственному режиссёру с сердцем. Благодарная актриса». Именно эта фотография стояла на столе Григория Александрова до конца его дней.

Любовь Орлова была любимым и, возможно, лучшим образом кинематографического мифа о стране героев, мечтателей, учёных и нестареющих «весёлых ребят». Культурный центр готовится отмечать череду юбилеев: 80-летие «Весёлых ребят» (1934), а затем «Цирка» (1936), кинокомедии «Волга-Волга» (1938),

незабвенного фильма «Светлый путь» (1940), кинокомедии «Весна» (1947). Эти шедевры советского киноискусства можно объединить в длительный проект «Рождение советской музыкальной комедии».

Коцерт заслуженного артиста России Вячеслава Малежика. 8 марта 2008 г.

Деятельность Культурного центра, посвящённого популярной актрисе, – это долговечная память. Память об ушедшей эпохе, многие черты которой дороги как старшим, так и молодым поколениям.

У каждого времени есть свои герои, беззаветные труженики. Любовь Петровна была необыкновенно энергична и трудолюбива. Хотя у великих женщин, как правило, не бывает простых судеб, что можно сказать и о Любови Орловой, жизнерадостность и жизнеутверждающая сила были свойственны не только её героиням, но и ей самой. До последней минуты она оставалась красивой, элегантной женщиной. И ей подражали во всём – от манеры поведения до одежды, прически и других тонкостей внешнего облика. Но сама она, при огромной славе, была удивительно скромна – и в этом тоже проявлялся её человеческий талант.

На концерте к 110-летию Л.П. Орловой. Заслуженная артистка России Светлана Светличная и актер Александр Олешко

Ради того, чтобы почтить этот уникальный талант, чтобы увековечить память Любови Орловой, в Звенигороде и создан Культурный центр её имени.

notes

Примечания

1

Чтобы яснее было, что к чему, процитирую БСЭ из статьи об С.М. Эйзенштейне: «В фильме «Октябрь» (1927 г.) Эйзенштейн совместно с режиссером Александровым и оператором Тиссэ воплотил на экране события 1917 года и впервые в игровом кино предпринял попытку создания образа В.И. Ленина».

2

Во время съёмок фильма «Песню о Родине» пришлось петь Г.В. Александрову, поскольку артист Сергей Столяров, игравший Мартынова, не смог бы *так* спеть. Но насколько он фактурен в кадре!

3

Ироничный С.М. Эйзенштейн после появления фильма «Цирк» метко окрестил нас – Александрова, Дунаевского, Лебедева-Кумача – «орловскими рысаками», поскольку, что бы ни говорили критики, зрители считали «Цирк» фильмом Любови Орловой.